Alexandru Paleologu

Despre lucrurile cu adevărat importante

CARTEA ROMÂNEASCĂ

Alexandru Paleologu

Despre lucrurile cu adevărat importante

Ediţia a III-a

Editura Cartea Românească

2005

© 2005 by Editura POLIROM

www.cartearomaneasca.ro
Editura Cartea Românească
Bucureşti, Splaiul Unirii nr. 6, bl. B3A, sc. 1, et. 1;
sector 4, 040031, O.P. 53, C.P. 15-728
ISBN eBOOK: 978-973-46-2060-9
ISBN: 973-23-1690-X

Redactor: Mădălina Ghiu
Coperta: Angela Rotaru-Serbenco

Această carte în format digital (e-book) este protejată prin copyright şi este destinată exclusiv utilizării ei în scop privat pe dispozitivul de citire pe care a fost descărcată. Orice altă utilizare, incluzând împrumutul sau schimbul, reproducerea integrală sau parţială, multiplicarea, închirierea, punerea la dispoziţia publică, inclusiv prin internet sau prin reţele de calculatoare, stocarea permanentă sau temporară pe dispozitive sau sisteme cu posibilitatea recuperării informaţiei, altele decât cele pe care a fost descărcată, revânzarea sau comercializarea sub orice formă, precum şi alte fapte similare săvârşite fără permisiunea scrisă a deţinătorului copyrightului reprezintă o încălcare a legislaţiei cu privire la protecţia proprietăţii intelectuale şi se pedepseşte penal şi/sau civil în conformitate cu legile în vigoare.

Lectura digitală protejează mediul

Versiune digitală realizată de elefant.ro

De ce scriu? în ce cred?[1]

De ce scriu? M-am întrebat şi eu de multe ori. Pot să citez această frază a lui Eugen Ionescu: *Pourquoi j'écris? Je suis encore à me le demander*. Da. Afară de faptul că nu pot altfel, ce să răspund? Deşi nu e chiar adevărat. Am stat ani de zile fără să scriu nimic. În fiecare an trec săptămâni şi uneori luni fără să scriu. Asta nu înseamnă că nu lucrez, că nu elaborez. Sunt unii care scriu cu program, un anumit număr de ore (fixe) şi un număr de pagini pe zi, mai mic sau mai mare, indiferent de calitatea textului şi indiferent dacă acesta va fi păstrat ori nu; *génie ou non*, vorba lui Stendhal. Eu cred că aceştia sunt grafomani. Grafomania nu exclude geniul, numai veleitarismul îl exclude. Baudelaire sau altcineva, nu mai ştiu, a zis: *qui ne TRAVAILLE pas tous les jours, ne travaille jamais*, nu *qui n'ECRIT pas tous les jours* (subl. m.). Sadoveanu, care se ştie cât a scris, îi mărturisea în 1945 lui Ion Biberi într-un interviu că nu scrie, propriu-zis, decât cam trei luni pe an.

E cam indecent să vorbesc acum de mine, după numele pe care le-am pomenit, dar întrebarea mă obligă. Eu mă apuc de scris în momentul în care ceea ce s-a acumulat îndelung mă somează implacabil la exprimare. Nu pot să scriu nimic fără o lungă gestaţie, în bună măsură subconştientă. Foarte des, chiar cel mai adesea, în timp ce sunt ocupat cu altceva, sau cu nimic (*ocupat* cu nimic), sau în conversaţie, îmi vin fulgurant în minte formulări lapidare, de gânduri ce-mi par vrednice de reţinut, dar, contând pe memorie, nu le notez (de obicei nici n-ar fi posibil pe moment) şi le uit. Nu le regret. Îmi pare prezumţioasă avariţia de a nu pierde nimic din propriile gânduri, de a le tezauriza. Normal e să pierzi cam optzeci la sută. Viaţa spiritului e făcută în mare proporţie din asemenea pierderi, iar „realizările" doar din resturi. De cele mai multe ori o pagină poate însemna reziduul, „restul" unor ani întregi de reverie, de reflecţie, de acumulări. În momentul în care lucrurile ajung insuportabile şi impun actul material de a le pune pe hârtie, sau când o întâmplare accidentală, de obicei una minoră în aparenţă, dar decisivă în acest proces complicat, declanşează actul acesta, abia atunci se produce adevărata transmutaţie, sau, cu un termen impropriu dar acreditat, „creaţia". Gândurile nu contează decât în expresia lor, adică devenite text. Transmutaţia aceasta e cadoul pe care ţi-l face Nu-ştiu-cine, dar abia atunci începe o muncă, pentru mine de obicei teribilă, când nu

mai ştiu nici de masă, nici de somn, dorm pe apucate câte o oră-două pe canapea în camera de lucru, mănânc pe apucate, fie că scrisul merge neîmpiedicat, fie că, cel mai adesea, trebuie să reiau aceeaşi pagină de nu ştiu câte ori. Câteodată mă apucă disperarea, e ceva infernal. Dar până la urmă are loc o exaltare, o exultaţie comparabilă cu triumfurile erotice, răsplătind cu dobândă uzurară toate chinurile, exasperările şi pierderile de încredere. „Cine m-a pus, cine m-a blestemat să scriu? Ce rost are?" – toate aceste vituperări sunt uitate atunci, sau rămân în amintire ca nişte văicăreli derizorii, ca nişte mofturi de cochetă bătrână.

Eventualul succes al produsului scris mă bucură, fireşte, căci e omenesc lucrul acesta, dar e mult mai prejos de voluptatea faptului ca atare şi de sentimentul, poate iluzoriu, al reuşitei artizanale. Nu pot să ştiu cu siguranţă dacă ceea ce scriu merită să rămână (ca să fiu sincer, cred că da) şi nici dacă, eventual meritând, are vreo şansă în direcţia aceasta.

Există şi vanitatea de autor. Am spus cu alt prilej de ce în cazul meu, din raţiuni profund intime, această vanitate e redusă la minimul posibil. Dar există, n-am încotro, şi nici nu mi-e prea ruşine s-o recunosc.

Dar văd că am spus *cum* scriu, nu *de ce*. La asta nu ştiu să răspund. Unii poate că scriu cu un anumit scop, de pildă reformarea moravurilor, a societăţii, educarea poporului ş. a. m. d. Dintre aceştia, unii sunt într-adevăr scriitori, în pofida acestui ţel. La alţii, mulţi chiar dintre cei mari, Balzac de pildă, un mobil important al scrisului sunt banii, gloria, dar sunt totuşi un mobil secundar. Esenţiala finalitate a literaturii, a artei în genere, în care intră vrând-nevrând şi critica, şi eseul, şi filozofia, chiar şi marea oratorie, al cărei obiectiv e de regulă persuasiunea în sensul unui efect practic imediat, este în ultimă instanţă o „finalitate fără scop", adică una de cunoaştere, de contemplare, de aprehendare a adevărului. Adică frumuseţea (care „va salva lumea"). Acest lucru e cel mai evident în cazul oratoriei, căci interesul ei practic expiră cel mai repede, dar cel estetic rămâne în memoria veacurilor şi chiar a mileniilor.

Dintr-o fatalitate asupra căreia nu am puterea să dispun, genul în care scriu se numeşte *eseu*, termen care mi-a devenit nesuferit, pentru că de la o vreme încoace cunoaşte o inflaţie absolut devalorizantă. Una-două, „eseu", „eseistic". A ajuns să însemne incompetenţă (şi să o absolve) şi pseudo-eleganţă. De fapt, eseul pretinde o competenţă totală în cel mai ignorat domeniu, cel al

umanului (în care antropologia e rareori competentă, şi atunci destul de puţin). Cuvântul „eseu”, impus, cum se ştie, de Montaigne, exprimă o prudentă (ironică) modestie, înţeleasă, cum am mai spus şi altădată, ca o virtute nu morală, ci *tehnică*, şi mai înseamnă nevoia de a *testa* realităţile, de a *încerca*, de a supune unei verificări experienţa şi gândirea, de a mărturisi despre *încercările* prin care trece omul.

În ce cred?

Aş putea să răspund pur şi simplu „în Dumnezeu”, termen pe care-l puteţi lua cum vreţi (energie, materie, spirit, forţă, *natura naturans*...). Dar prefer să afirm *Credo*-ul tradiţional, fără circumlocuţiuni. Cred aşadar şi în realitatea „Celui viclean”, constat adică viclenia Prostiei şi prostia vicleniei. Căci asta e Diavolul: Prostia. El nu e, cum crede lumea, deştept, subtil, ironic, „mefistofelic” etc. Nu. E prost. „Inteligenţă diabolică”: sintagma asta e stupidă, e un non-sens. Diabolică e numai prostia (răutatea şi Răul sunt efectele ei secundare). Prostia şi Răul sunt realităţi transcendente, cu caracter *numinos*, sunt ceva *ungeheuer*, ca să mă exprim ca Rudolf Otto. Priviţi (ocaziile sunt nenumărate) cât de vicleni pot să fie imbecilii, ce tertipuri le dau prin cap, pe care inteligenţa nu le imaginează, nu fiindcă ar fi incapabilă, ci fiindcă nu-şi pierde vremea cu stupidele scopuri ale tertipurilor (tertipurile nu au *decât* scopuri stupide şi, fireşte, rele, distrugătoare). Prostia este eternă şi invincibilă; e o hidră cu nenumărate capete care cresc la loc de câte ori le tai, de aceea trebuiesc tăiate mereu cu acizii inteligenţei, pentru a o ţine în şah; e tot ce se poate face contra ei.

Aţi observat că, de câte ori se vorbeşte despre prostie, aşa, în general, se supără foarte multă lume? E greşit a crede că proştii nu-şi dau seama că sunt proşti. Ştiu foarte bine că sunt şi au un instinct infailibil în a detecta inteligenţa şi în a se mobiliza împotriva ei, spontan şi organic, sistematic şi înverşunat. De aceea, există la noi, manifestată fie direct, fie disimulat, dar tenace, atâta ostilitate faţă de Caragiale, abisalul Caragiale, geniul inteligenţei radicale, cel mai eficient dintre marii români demascatori ai Prostiei. Sunt prea mulţi proşti pe lume, dar din fericire sunt şi mulţi români care ştiu că: mai bine cu un deştept la pagubă, decât cu un prost la câştig! „Proştii sub clar de lună” sau sub lumina sălilor de şedinţe au groază de râs. Or fi ştiind ei de ce.

1 Răspuns la un chestionar.

I.

Despre lucrurile cu adevărat importante[1]

I

Vin la dumneavoastră mult mai intimidat ca în alte locuri unde mi s-a mai făcut onoarea de a fi poftit. Aici am de a face cu un auditoriu faţă de care eu sunt complet dezarmat; domniile voastre sunteţi oameni de ştiinţă, – şi ce ştiinţă! una al cărei simplu enunţ ne impresionează grozav pe noi, profanii. Pe mine mă puteţi în orice clipă prinde cu o flagrantă probă de neştiinţă, nu numai, fatal, în domeniul Dv., dar şi în alte domenii şi chiar într-al meu (admiţând că aş avea unul).

Eu chiar asta sunt, propriu-zis: un om de non-ştiinţă. Statutul meu e neştiinţa, întrucât mă plasez sub deviza lui Montaigne: *Que sçay-je?* (nu invoc şi acel „ştiu că nu ştiu nimic” al lui Socrate, deoarece în acest dicton verbul regent e totuşi cuvântul „ştiu” şi fiindcă, pe de altă parte, orice negaţie universală lasă practic totul în picioare). Când un filozof afirmă „nimic nu este”, el îşi poate vedea mai departe de treabă în mijlocul universalei iluzii, dar, dacă zice „nimic nu *mai* este”, atunci totul se năruie. Mulţi savanţi, oameni de ştiinţă ca Dv., de ştiinţă „exactă”, cum se zice, arborează dictonul lui Socrate fără ca aceasta să afecteze câtuşi de puţin siguranţa eşafodajului lor ştiinţific. Dar noi aceştilalţi, „umaniştii”, cum ni se zice şi cum ne place să ne zicem, nu putem în mod onest pretinde că ştim ceva cât de cât riguros demonstrabil. Noi suntem oamenii aproximativului, ai intuiţiei, ai aşa-numitului talent, despre care nu prea ştim în ce constă, dar pe care contăm poate prea mult. Dv. sunteţi oamenii unei discipline obiective, sancţionabilă şi verificatorie, pentru care eu am un imens respect. Imens respect întemeiat pe o imensă ignoranţă.

Dar mă gândesc că şi la Dv. intră în joc imaginaţia, fără de care ipotezele ştiinţifice nu s-ar naşte, şi intră în joc şi talentul, acest factor nesigur, însă fără de care imaginaţia nu şi-ar găsi formulările adecvate şi fertile.

Dar, oricât ne „complexează” pe noi, „umaniştii”, extraordinarele rezultate ale ştiinţei, nu putem totuşi, când ne mai

liniştim, când ne revenim în fire, să nu ne amintim că există în artă, în literatură, plăsmuiri de aceeaşi uluitoare precizie şi putere. Şi dacă e să-mi spun gândul întreg, fără să jignesc pe nimeni, nu pot să nu observ că *Antigona* sau *Hamlet* sunt infinit mai *necesare*, mai importante, decât rachetele cosmice.

*

Există un fel de exaltare necontrolată a judecăţii (de fapt, una din formele de lene a minţii), pe care aş numi-o „sindromul Jules Verne" şi căreia i se datorează atât succesul literaturii de *science-fiction* (parazitară, aliterară, după opinia mea, fireşte cu nuanţările de rigoare), cât şi unanima admiraţie cu gura căscată pentru zborurile cosmice. Nu tăgăduiesc, vai de mine, dreptul la admiraţie al acestor extraordinare performanţe. Dar atrag atenţiunea că nu sunt decât performanţe, adică în fond nişte lucruri banale. Lumea se minunează de aşa ceva, dar nu se minunează de faptul cel mai fantastic, de miracolul cel mai ameţitor, care este naşterea unui copil. Tocmai fiindcă e un fenomen natural şi comun, care se întâmplă în fiecare zi şi în fiecare noapte pe tot globul, tocmai de asta e cel mai senzaţional. Cine nu se minunează că se nasc copii şi cresc, acela nu se tulbură nici de masacrarea inocenţilor, nici de variatele forme ale genocidului, nici de imbecila devastare a planetei. Inumanitatea nu e ceva nou, dar a devenit mult mai sofisticată. În materie de inumanitate, lumea de azi nu se mai satisface cu simpla bestialitate (menţinută, totuşi, în mod planificat), ci pretinde o deosebită competenţă sau „profesionalism", cum se zice acum, şi cu rost şi fără.

În schimb, competenţa în domeniul umanului se reduce până aproape de dispariţie, căpătând o notă de diletantism, de „hobby" lipsit de autoritate.

Alt sindrom de lene mintală este clişeul „în ziua de azi...". Auzim mereu afirmaţii peremptorii care încep cu aceste patru cuvinte, bunăoară: „în ziua de azi matematica e totul"; chipurile fără matematică nimic „nu se mai" poate face, nici muzică, nici critică literară, nici sociologie, nici lingvistică, nici jurisprudenţă, nimic. Eu nu pot admite asta nici în ruptul capului. Cred că însemnătatea matematicii a rămas aceeaşi de pe vremea Piramidelor şi a lui Pitagora, chiar dacă, în ordine aplicativă, pe sectoare limitate, probabil că a crescut. Ca disciplină a spiritului, matematica e perfectă şi pură, deosebindu-se de celelalte aşa-numite ştiinţe exacte prin modul de lucru; nici „pe teren", nici în laborator, ci numai la tabla

neagră şi pe hârtie; nimic empiric, nimic experimental, totul deductiv. Totuşi, în ultim resort, ea se numără împreună cu celelalte printre ştiinţele naturii, aceasta fiindcă natura face oricum parte din cosmos. Dintre ştiinţele zise exacte, a căror finalitate e certitudinea, pe care însă nu o obţin decât parţial, progresiv şi amendabil, singură matematica a dat totdeauna şi din capul locului adevăruri sigure (dar nu concrete).

În aşa-numitele ştiinţe umane şi, în genere, în artă, în literatură, în filozofie, certitudinea nu are ce căuta. Aici suntem în domeniul concretului, care nu e niciodată sigur, e totdeauna discutabil. (Trebuie spus în treacăt, cu această ocazie, că domeniul filozofiei e concretul, nu „abstractul", cum se crede îndeobşte, tot din lene a minţii.) Dacă prin imposibil certitudinea s-ar instaura în acest domeniu, ar fi mortală pentru el. Aici suntem în planul aproximaţiei, al opinabilului, al mizelor nesigure, al pariurilor riscate. Cine nu suportă incertitudinea, să nu se îmbarce pe corăbiile noastre, unde trebuie să ai *le pied marin*. Setea de certitudine constituie principiul şi raţiunea ştiinţelor exacte, dar în planul umanului e un semn de nerăbdare intelectuală, sau slăbiciune de înger, ca să mă exprim mai popular. „Oui, la bêtise consiste à vouloir conclure", spune Flaubert într-o scrisoare (către Louis Bouilhet, la 4 sept. 1850).

Altă mostră a sindromului e aceasta: „în ziua de azi e nevoie de electronişti, nu mai faci nimic cu filologia!". Deşi această părere e cvasi-unanimă, rămâne destul de greu de înţeles în ce ar putea consta concurenţa dintre electronică şi filologie, cu handicapul de azi al celei din urmă. Dar uitaţi-vă mai atent la ce se întâmplă cu limba, priviţi unde duce discreditul filologiei (sau, dragă Doamne, „matematizarea" ei).

Acelaşi lucru cu privire la drept. În ziua de azi principiile clasice ale dreptului nu mai au curs şi sunt complet ignorate; aproape pretutindeni sunt călcate în picioare principiile dreptului public, atât penal, cât şi administrativ, precum şi normele internaţionale. E adevărat. Concluzia? Ştiinţa dreptului nu mai face două parale, juriştii nu sunt decât nişte clănţăi inutili. Efectul? Nimeni nu mai ştie să replice la arbitrar, abuzurile şi samavolnicia (şi prostia, fireşte, sora lor mai mare) câştigă teren nelimitat. Cine pierde teren? Civilizaţia, care nu constă în electronică după cum nu a constat nici în maşina cu aburi şi nici în arbaletă, ci numai în *civilitate*, adică în relaţii civile, adică în norme de drept.

*

Degeaba eşti serios dacă nu ştii să fii atent şi dacă nu eşti perspicace (atenţia inteligentă e totdeauna perspicace). Cine contemplă cu atenţie lucruri neluate în seamă, socotite insignifiante, efemere, acela are toate şansele să descopere esenţe, detalii revelatorii. Dar atenţia acordată lucrurilor neînsemnate se numeşte frivolitate. Serioşii (pretinşii serioşi) se sperie de frivolitate, fug de ea ca dracul de tămâie şi rămân la nivelul clişeelor şi platitudinilor grave. Contrariul frivolităţii nu e seriozitatea, contrariul frivolităţii e superficialitatea, pe care Wilde, după marea lui experienţă penitenciară, o declara viciul suprem. Nu există teme grave şi teme superficiale, există numai privire superficială şi privire pătrunzătoare, profundă, indiferent de obiectul ei. Pretinşii serioşi nu au acces la profunzime, şi nu ştiu nici să se amuze. Observaţi că pseudo-amuzamentele lor sunt totdeauna costisitoare şi în fond plicticoase (iluzia de a petrece bine le-o dă preţul ridicat, în vreme ce marile amuzamente sunt gratuite, fiind ale inteligenţei). Frivolul, prin atenţia la detalii minore, fugitive, obţine o pătrundere oblică în straturi de adâncime. Sau tratând lejer o temă gravă, „flirtând” şi „dansând” oarecum cu ea, ajunge cu ea la o intimitate, la o familiaritate care o face să circule mai viu între conştiinţe; poate astfel provoca o înţelegere mult mai autentică, mai profundă, deci mai dramatică, mai „existenţială”.

*

Unii îşi fac o fală din refuzul oricărui compromis. Dar asta e o iluzie, cel mai adesea onestă, dar nu chiar totdeauna. Nu se poate trăi fără compromisuri. Totul e o chestiune de priorităţi şi de simţ al valorilor. Compromisurile sunt legea co-existenţei, legea păstrării valorilor umane în contextul social şi istoric. Civilizaţia societăţii se menţine printr-o subtilă reţea de compromisuri. Nu se poate trăi în acest context refuzând orice compromis, după cum nu se poate realiza ceva fără un anumit oportunism, mai corect spus un anumit simţ al oportunităţii. Trebuie să ştii ce e oportun de făcut pentru ca o valoare să se poată afirma şi menţine. Valoarea poate fi în speţă viaţa ta proprie – nu e în principiu nimic infamant în asta, depinde doar de natura şi preţul compromisului. *Uneori*, cea mai *oportună* soluţie e *intransigenţa* intratabilă. Alteori, o oarecare maleabilitate, un tact al tranzacţiilor abile. Intransigenţa nu trebuie să fie căpoasă,

îndărătnică, ci lucidă, degajată, curajoasă şi demnă. Maleabilitatea să nu fie laşă, complezentă, defetistă. Trebuie să rămâi arbitrul compromisurilor tale, simţul oportunităţii să nu te facă să luneci pe panta oportunismului rentabil, conjunctural. Poţi concede, dar nu trebuie să cedezi.

Când ţi se pune problema compromisului, ţi se pune şi cea a distingerii esenţialului de inesenţial. Trebuie să ştii să alegi şi să decizi ce e esenţial, şi deci nu poate sub nici un motiv face obiectul unui compromis, şi ce ţine de inesenţial, şi deci poate tolera o marjă de nuanţare (ca să mă exprim eufemistic).

Strategia compromisului e foarte delicată şi cere o mână fermă, cu reflexe foarte sigure, fiindcă limita admisibilă nu e nici netă, nici etanşă. Cineva poate crede că nu a făcut pasul neîngăduit, ireparabil, se poate amăgi cu ideea că nu a trecut Rubiconul, pe care de fapt îl trecuse demult, deoarece uzura compromisurilor îi amorţise sensibilitatea la ele. Dar cine a fost în Italia a putut vedea că Rubiconul e un râu foarte mic, – se trece pe nesimţite.

*

Constantin Noica pune ca test eliminatoriu pentru vocaţia filozofică trei *distinguo*-uri: între transcendent şi transcendental, între intelect şi raţiune, între suflet şi spirit. Evident, aceste distingeri sunt elementare. Baiul e că Noica trage de aici consecinţa excluderii câte unuia din termeni la fiecare din aceste trei cupluri. Cad aşadar ca nedemni de filozofie transcendentul, intelectul şi sufletul. Pentru mine, aceste excluderi, precum şi dispreţul arogant al filozofului îi viciază mortal construcţia teoretică. De la Kant încoace, mai exact în idealismul post-kantian, *das Transzendentale*, *die Vernunft* şi *der Geist* constituie elementele capitale ale filozofiei, aceşti termeni având în repertoriul speculativ o valoare instrumentală. Totuşi ei nu reprezintă decât nişte dublete verbale la realităţile efective care sunt transcendentul, intelectul şi sufletul. Când spun „dublete verbale”, nu vreau câtuşi de puţin să depreciez ceea ce am numit valoarea lor *instrumentală* în ordine speculativă, dar, sper că se înţelege, nu trebuiesc extrapolaţi, aşa cum face Noica.

Noica nu recunoaşte nici o altă valoare dincolo de cultură, dar din realitatea existentă a culturii nu recunoaşte aproape nimic. Arta nu, muzica nu, literatura nu, poezia nu, nimica nu (de critica literară şi de cinematografie, încaltea, ce să mai vorbim!), – numai filozofia, dar nici ea toată: în ultimă instanţă, numai Platon şi Hegel.

Dar cultura e de neconceput şi nu poate exista dacă înlăturăm sufletul omenesc. Nimic omeneşte important nu poate exista cu ignorarea sufletului (nici Platon, nici Hegel).

Spunând aceasta, nu mă raliez deloc punctului de vedere romantic din *Der Geist als Widersacher der Seele* a lui Ludwig Klages. Absolut deloc. Poziţia lui Klages e anti-intelectualistă, acel *Geist* pe care-l denunţă e de fapt intelectul, inteligenţa adică, rău văzută de curentele vitalisto-iraţionaliste ale epocii. Pentru mine, sufletul nu poate veni în conflict cu inteligenţa, asemenea antiteză îmi pare o aberaţie şi o poartă deschisă barbariei; înţeleg sufletul în sensul din *Traité des passions de l'âme* al lui Descartes (fireşte, minus „les esprits animaux", „les tourbillons" etc.).

Realitatea cea mai de preţ, *realitatea*, repet, este sufletul. A nu ţi-l „pierde", a ţi-l salva, a ţi-l mântui, e din totdeauna marea temă a conduitei morale şi a soteriologiei, fie de natură laică, fie religioasă. Nu există nenorocire mai mare decât cea de a-ţi „pierde sufletul"; a nu înţelege asta, a fi indiferent la pierderea propriului suflet, e pur şi simplu imbecilitate; imbecilitatea nu e niciodată o scuză, ci o circumstanţă agravantă.

Noţiunea de „spirit" are mai multe nuanţe, pe care nu trebuie să le confundăm, dar nici să le separăm prea etanş; una e cea din *De l'esprit des lois* a lui Montesquieu, alta a lui Hegel din *Phänomenologie des Geistes* şi care e cea la care se referă Noica; mai sunt şi alte accepţii ale termenului, pe care nu e cazul să le luăm în seamă. „Dubletele verbale" nu sunt realităţi, sau mai bine zis sunt realităţi secunde, plăsmuiri ale minţii, aşa cum există Doamna Bovary sau Anna Karenina; faţă de realităţile prime, ele se află în acelaşi raport în care se află Helena faţă de Gretchen, în *Faust* al lui Goethe. Transcendentul, intelectul şi sufletul sunt *esenţe*; dubletele verbale, adică transcendentalul, raţiunea şi spiritul, sunt *sensuri*. Sensul poate orienta esenţa şi poate constitui cu ea nu o unitate, dar o fuziune.

Dar cuvântul „spirit" este obiectul unei inflaţii îngrozitoare (începând cu majuscula: „în numele Spiritului!"); „spiritualitate", „spiritualizare" etc. – vorbe fără nici o acoperire.

Toate categorisirile astea, „spirit", „raţiune", „intelect", necesare desigur, au ceva schematic şi generalizator, ceva exsanguu şi vacuu. Ar fi de dorit să mai fie invocată din când în când şi inteligenţa, care e o calitate individuală, reală şi reconfortantă.

Inteligenţa şi sufletul, acestea sunt nivelurile supreme ale

omenescului. De regulă, sunt omise în dezvoltările speculative, ceea ce e licit, deoarece nu au în ele un rol funcţional, dar ar trebui să fie întotdeauna subînţelese. Filozofiile care le nesocotesc în mod expres, ca „nefilozofice”, o fac pe propriul risc, acela de a nu avea, în final, decât o însemnătate minoră. Filozofia însăşi e nefilozofică dacă rămâne la stadiul speculativ, oricât de remarcabil, oricât de profund. Toate speculaţiile asupra posibilităţii şi condiţiilor cunoaşterii, asupra formelor sensibilităţii şi categoriilor *a priori*, asupra chestiunii dacă ideile sunt înnăscute sau dobândite etc., toate acestea au importanţă numai fiindcă din felul cum sunt rezolvate decurg anumite consecinţe de conduită practică, adică o morală şi o înţelepciune. Finalitatea filozofiei e aceasta; nu poate fi decât aceasta. Fără asta nu e filozofie. Nu e decât, în cazul bun, o introducere sumară în epistemologie. Mai mult sau mai puţin utilă. Dar filozofia speculativă poate pasiona, este pasionantă, numai fiindcă are drept consecinţă o filozofie practică. Iar aceasta e domeniul inteligenţei şi al sufletului.

*

Casanova era doctor în filozofie. Doctor de la Padova, cu o teză despre Paracelsus. Cum o fi fost teza aceea, nu importă. Eu relev doar că era doctor în filozofie. Faptul nu e fără semnificaţie. În secolul al XVIII-lea cuvintele *philosophe* şi *libertin* ajunseseră sinonime. Cu un secol înainte li se zicea libertini adepţilor filozofiei lui Gassendi; acum libertinilor li se zice filozofi.

Deşi ar fi putut adopta filozofia sceptică şi seducătoare a lui Hume, sau pe a lui Locke, agreabil popularizată de Voltaire, filozofia lor plictisitoare, simplistă şi dogmatică proclamată de La Mettrie, Helvetius, d’Holbach şi Condillac, nu reprezintă decât un aspect destul de cenuşiu al filozofiei zise a „luminilor”. Filozofie totuşi, fundamentând o morală: senzualismul ca teorie a cunoaşterii duce în mod consecvent la o morală hedonistă. Ea îşi poate revendica gloria de a fi fost adoptată în secolul următor, de către Stendhal. E oricum preferabil ca o filozofie nu prea bună să inspire o artă mare, decât ca o filozofie profundă să inspire o artă mediocră (cum s-a întâmplat cu existenţialismul). De unde reiese că arta e mai importantă decât filozofia, dar pentru asta are nevoie de o filozofie „la bază”, dacă mi se permite să mă exprim astfel.

Libertinajul, care există de când lumea, având mai totdeauna şi o susţinere cât de cât filozofică, fără a-şi câştiga prin asta o faimă mai bună, s-a manifestat cel mai deşănţat în secolul al XVIII-lea, cu

precădere în Franţa, de la Regenţă până la Directoriu inclusiv, în pofida Teroarei şi a „virtuţii” pe care aceasta încerca s-o impună cu sila. Atitudinea pe eşafod a câtorva „libertini” iluştri, Lauzun bunăoară, sau Hérault de Séchelles, a fost de natură să valideze, măcar ca *stil*, morala hedonistă (Hérault de Séchelles nici nu era de fapt un libertin, ci un tânăr epicurian, om de spirit înţelept şi brav). De altminteri, acea „deşănţare”, cum am numit-o adineauri, era mai mult verbală, era un fel mai cinic şi mai sfidător de a dispreţui ipocrizia, de a gusta plăcerile vieţii şi de a plasa vorbele de spirit.

Oameni de spirit au existat întotdeauna, dar de regulă nu fac casă prea bună cu austeritatea; în epoca aceasta însă, ei erau în mod natural regii societăţii. Austeritatea dealtfel e frumoasă şi nobilă când e în fond ea însăşi o plăcere, o plăcere mai puţin directă, mai subtilă, mai discretă, dar o plăcere, adică o satisfacţie de ordin moral; fiind totuşi *în primul rînd* o chestiune de stil, austeritatea are negreşit un evident caracter estetic. Când nu-l are, când e lipsită de stil, e doar grosolănie şi răutate. Există de când lumea o categorie de oropsitori ai vieţii, fanatici care interzic fericirea, osândesc plăcerea, detestă râsul şi persecută inteligenţa. Ei obţin totdeauna stima imbecililor şi izbutesc recurent să instaureze o formă sau alta de teroare.

Libertinajul nu e decât o reacţie la atari intoleranţe. Indiferent de excesele lui nelăudabile, libertinajul a avut meritul filozofic de a fi proclamat prioritatea plăcerii senzoriale drept criteriu al tuturor valorilor. Sună cam tare, e adevărat; tot adevărat este că un asemenea punct de vedere exprima o extremă relaxare a moravurilor, dar, dacă ne gândim bine şi fără preconcepţii, el e perfect întemeiat. Separaţia (şi alternativa) pe care o fac pedanţii între plăcerile „spiritului” şi cele al „trupului”, pe lângă că e nesinceră, este şi ea o mostră de lene a minţii. Că e nesinceră, e sigur: afară de cazuri de funciară nesimţire sau de infirmitate, orice om normal, pe faţă sau în ascuns, se dă în vânt după *ces plaisirs que l’on nomme, à la légère, physiques* (Colette).

*

(Aici m-au întrerupt evenimentele din decembrie 1989. Acum, după 7 ani, reiau de la jumătate remanierea acelei alocuţiuni, tipărită în 1985 (?) prin grija Institutului de Fizică atomică, într-un volum colectiv, după înregistrarea pe bandă. Textul acela nu mă satisfăcea deloc: vorbisem atunci fără un plan şi cam dezlânat. În 1989 m-am apucat să-l refac în vederea includerii într-o carte. Carte

de care nu am mai avut vreme să mă ocup şi care va fi abia aceasta, după ce voi fi adăugat următoarele.)

II

Un exemplu din Tolstoi. În romanul *Învierea*, pe la început, dăm de fraza următoare: „... nu era socotit un lucru sfânt şi însemnat bucuria sau înduioşarea pe care primăvara le dăruieşte tuturor animalelor şi oamenilor; sfânt şi însemnat era faptul că în ajun se primise o hârtie cu număr, antet şi parafă...”. Evident, o hârtie cu număr, antet şi parafă e un lucru important, dar nu cu adevărat important. Nu „sfânt” şi „însemnat”.

Birocraţia sufocă miracolul vieţii. Proliferarea cotropitoare a birocraţiei e un efect al „seriozismului”, adică al luării totdeauna în serios a lucrurilor importante şi niciodată a celor *cu adevărat* importante.

Cu adevărat importantă e fericirea. Veţi spune: ei bravo, mare descoperire! Toată lumea e de acord cu asta! (Aproape toată lumea; sunt unii, feriţi-vă de ei, care fac pe grozavii şi dispreţuiesc fericirea.)

De fapt, sunt foarte puţini cei care dau importanţă cu adevărat fericirii. Aleargă după nişte surogate, unele plăcute, altele plicticoase, la care acced sau nu, dar care în cele din urmă se vădesc insipide. *În cele din urmă*. Aceste „cele din urmă” anulează retroactiv toate agrementele, toate vanităţile, prestigiul şi puterea de care vei fi avut parte. Sigur, povestea aceea cu cămaşa fericitului nu e decât un apolog fără cine ştie ce relevanţă. Tot sigur este că marile lipsuri sunt teribile piedici în calea fericirii. Însă nu insurmontabile. După cum plăcerile, huzurul, îndestularea sunt, dar nu negreşit, propice fericirii. Totul depinde de felul cum sunt primite. Acestea sunt arhiştiute, repetate de milenii. Le repet şi eu acum. Arhiştiute, dar în fond *nu prea* ştiute.

Insul care nu se are decât pe sine ca scop trăieşte într-o dezolantă tautologie sufletească. Sunt suflete fără vocaţie. Asta înseamnă a nu avea nimic sfânt.

După cum unora le lipseşte simţul comicului sau al sublimului, altora (în bună măsură, probabil aceiaşi) le lipseşte simţul divinului. Există şi credincioşi practicanţi cărora le lipseşte simţul acesta.

Simţul divinului, dacă îl ai, te face să recunoşti fără greş, instantaneu, luminos şi exaltant prezenţa a ceva „sfânt şi însemnat”.

Poate fi un semn imperceptibil, evanescent, în aparenţă cu totul oarecare. Bunăoară, în *Jurnalul fericirii* al lui N. Steinhardt, momentul perceperii, în sordida celulă a închisorii Jilava, a unei fracţiuni infime de cer însorit reflectat într-o mică băltoacă de apă murdară, printr-un interstiţiu al oblonului ce interzicea lumina zilei.

Veţi întreba: pe ce criteriu poţi dumneata decide că acest lucru este „sfânt şi însemnat”, iar altul, poate similar, nu? Pe nici un criteriu. Doar prin simţul divinului. Nu e prezumţios? O fi, nu ştiu. Sunt nenumărate astfel de semne, dar câţi sunt destul de atenţi, destul de lucizi? Luciditate sau, dimpotrivă, misticism nebulos, voinţă de iluzionare? Cum e cu auzitorii de voci, cu văzătorii de înfăţişări impalpabile? Cu aceştia e bine să fim rezervaţi şi prudenţi. Sunt lucruri nedemonstrabile. Numai simţul divinului, care operează abrupt şi infailibil, le poate discerne şi discrimina. *Es ist so*.

*

Raţiunea e bună, nu trebuie să ne lepădăm de ea. Dar neglijează nuanţele, lucrurile evazive, insesizabile. „Raţiunea, zice Sf. Augustin, e o forţă care duce la unitate.” Inteligenţa, dimpotrivă, merge la detalii, la semne, la înţelesuri. Nu la „sensuri”, ci la înţelesuri. Nu e nici realist, nici rezonabil (şi nici raţional) a nu le lua în seamă. Raţiunea trebuie controlată de inteligenţă şi de suflet. Altminteri, duce la „raţionalizare” (care uneori e o soluţie, dar nu oricând) şi la sistematizare, care sunt superficiale şi forţate. Duce la utopie. La teroare.

*

Pomeneam mai sus de credincioşi practicanţi lipsiţi de simţul divinului. Nu li se poate imputa aceasta. Sufletul lor nu e tautologic. E destul de trist că nu pot discerne în cotidian lucrurile „sfinte şi însemnate”. Riscă să treacă iremediabil, cu inocenţă, pe lângă marile revelaţii şi miracole, de care e plină viaţa. Dar credinţa îi poate mântui.

În aceeaşi vreme, sunt alţii înzestraţi cu simţul divinului, dar cu o conduită destul de laxă, de o nu prea statornică observanţă (Mitia Karamazov, spre pildă).

*

A nu avea simţul divinului nu e totuna cu a nu avea nimic sfânt. Acest din urmă caz, chiar dacă nu e malefic în mod manifest,

nu are mai puţin potenţialităţi demoniace. Dar poate să fie şi doar simplă inconştienţă, o criză sau o împrejurare neaşteptată putând să-i reveleze celui în cauză că are totuşi şi ceva sfânt. De altminteri, cum a arătat odinioară Paul Zarifopol, un cumul excesiv de „lucruri sfinte” constituie un abuz, o stare maniacală, un blocaj devoţional şi nu înseamnă, în cele din urmă, decât a nu avea nimic realmente sfânt.

*

Suflet tautologic. Suflet închistat, inapt de relaţia cu transcendentul. S-ar părea că fenomenul acesta e cvasi-unanim în veacul nostru; de la această constatare pleacă teza lui Ortega y Gasset asupra „revoltei masselor”. Masificarea societăţii contemporane este efectul acestei amputări a sufletelor de orice recurs la o instanţă transcendentă. Fiecare se ia pe sine drept scop, primă şi ultimă raţiune de a exista. E, de fapt, ceea ce Tolstoi (tot în *Învierea*) numeşte „egoismul vecin cu nebunia”. Să înţelegem termenul atât ca „demenţă” cât şi ca „a nu fi bun” (ne-bun). Desigur, fenomenul a existat din totdeauna, dar azi e un fenomen de massă.

Consecinţa e împuţinarea, marginalizarea şi ignorarea elitelor. Dispariţia modelelor, atât morale cât şi comportamentale. O lume fără repere. Fără scară de valori. Fără valori.

*

O lume în care aproape nimeni nu-şi mai asumă şi nu-şi recunoaşte vreo obligaţie. Numai pretenţii, numite „drepturi”. În primul rând, cel la „fericire personală”. Dar e o utopie, o himeră nenorocitoare. Nu există fericire *personală*. Numai egoismul vecin cu nebunia îşi imaginează aşa ceva.

Pleacă unul în Canada sau naiba ştie unde, părăsindu-şi nevasta şi copilul. Pleacă să „se realizeze”. Să fie liber. Pleacă de acasă, ca acel Jean din *La soif et la faim* a lui Eugen Ionescu. Poate că se şi „realizează” (rămâne de văzut ce înseamnă asta: dacă e vorba de maşină, vilă, week-end-uri, pentru care munceşte 8 ore pe zi, eventual în altă meserie decât a sa, muncă fără chiul, care-i repugnă şi îl oboseşte, asta e „realizare”?). Se gândeşte oare din când în când, ca Jean din piesa amintită, la nevastă şi copil? Sau, de fapt, nu i-a iubit cu adevărat niciodată. Sufletele tautologice nu sunt în stare să iubească şi sunt funciar incapabile de fericire, care nu poate exista decât *împreună cu.*

Numai cuplul e o realitate umană, aptă de fericire (şi de tot ce

intră în alchimia fericirii: suferinţă, sacrificiu, bucurie, gratitudine). Aptă, nu „îndreptăţită”. Aş putea zice că fericirea nu numai că nu e un „drept”, ci o îndatorire, cea de a aprehenda miracolul vieţii, întocmai cum îl înţelege N. Steinhardt în *Jurnalul fericirii*. Nu e vorba de „tout est pour le mieux dans le meilleur des mondes possibles”, nici de „armonie prestabilită”, nici de optimism.

Fericirea nu e o pleaşcă picată din cer. Ea se plăteşte. Enorm de scump, dar „face”. De altminteri, ea nu poate fi obiectul unei negocieri, al unei poliţe de asigurare trasă asupra Providenţei. Providenţa e misterioasă şi arbitrară, e absurd şi impios să o judecăm după criteriile noastre de echitate.

Cel mai teribil şi adevărat tratat asupra fericirii e Cartea lui Iov.

Un perfect apendice profan la Cartea lui Iov e *Candide*.

De asemenea şi *Jurnalul fericirii*.

*

În *Jurnalul fericirii* nu apare nici un cuplu *ca atare*. Steinhardt nu a avut parte de asta. Dar la 48 de ani s-a *cununat* cu puşcăria. Pe urmă s-a călugărit.

În Cartea lui Iov există cuplul. Femeia lui Iov apare puţin, dar există. Rolul ei nu diferă prea mult de al Evei.

*

Băieţii pregetă să se însoare; dacă o fac, e sub rezerva divorţului. Diverse „aventuri” în dreapta şi în stânga, surogate de donjuanism. Apoi, ce? Viaţa uşoară, plictiseala.

Rămân fetele nemăritate. Ce tristeţe! Aşa se alimentează, în bună măsură, feminismul, această erezie contra naturii şi contra graţiei. Ce rost are căsătoria, dacă nu e pentru toată viaţa? Dragostea nu înseamnă numai tinereţe, voluptate, romanţe şi apoi plictiseala, goana după altceva, care e mereu acelaşi lucru. Dragostea e de la tinereţe până la bătrâneţe, iar cuplul petrece din ce în ce mai bine cu cât se apropie de moarte (bineînţeles, dacă are simţul divinului). Petrece din ce în ce mai bine, în ciuda pierderii puterilor, în ciuda tuturor necazurilor. Lucru cu adevărat important, cel mai important: a *petrece* cât mai bine. Gândiţi-vă la toate înţelesurile acestui cuvânt. *La toate*. Inclusiv la cel mai frivol.

1 Fragmente remaniate dintr-o alocuţiune ţinută la Institutul de Fizică atomică, în 1984.

„Mai presus de toate”

Above all, keep cheerful.

E. G. C.

La 85 de ani, în 1957, Edward Gordon Craig a tipărit un volum de memorii, *Index to the Story of my Days*, pe care prefaţatorul ediţiei din 1981, Peter Holland, îl califică de genial; e drept însă că în engleză termenul acesta are o accepţie mai modestă decât în alte limbi. În engleză „genial” înseamnă plăcut, simpatic, vioi, stimulator, calităţi pe care memorialul bătrânului om de teatru le are din plin, în chip irezistibil. Emană din cartea lui o frăgezime extraordinară, ceva genuin, nişte arome, un farmec, un gust al existenţei, o vivacitate, prin care trecutul evocat parcă s-ar ivi prima oară abia acum, nou-nouţ şi strălucitor. Prospeţime tinerească pe care, paradoxal, tocmai vârsta târzie are darul de a o stârni, căci ea, vârsta târzie, deţine esenţa savuroasă, nostalgică, fortifiantă, a înţelegerii vieţii.

Craig a folosit însemnări vechi, agende perimate, păstrându-le datările, stilul de jurnal, dar redactând o carte nouă în care totul palpită ca ceva actual şi viu, iar gândul se mişcă săgetător şi ingenuu. Bătrânul Craig a altoit în acest context şi pasagii din alte scrieri de-ale lui, căci în aproape tot ce a scris există trăsături autobiografice (chiar şi ideile lui, poate mai ales ele, au atare caracter).

Peter Holland, relevând compoziţia aparent deslânată a cărţii şi mulţimea ei de digresiuni, ne previne împotriva prea facilei presupuneri că s-ar datora senilităţii unui autor încurcat în abundenţa propriului material; asemenea părere ar fi „a gross underestimate of Craig’s skill as a writer”. E vorba, dimpotrivă, tocmai de un efect deliberat, de un vicleşug artistic. „Craig takes a full advantage of the rights of an old man talking self-indulgently to anyone who will listen”, spune mai departe prefaţatorul. Evident, e un răsfăţ, dar un răsfăţ strategic, răsfăţ jucat, rol aşadar; cartea e un spectacol cu scenariul, regia, scenografia şi interpretarea de Edward Gordon Craig.

„Rolul” e cel de gentleman original, trăind în Italia, după obiceiul de odinioară al britanicului cu dare de mână. „Darea de mână” a lui Craig e destul de relativă; din scrisorile către Haig Acterian rezultă că avea nu prea rar perplexităţi pecuniare şi că punea

nădejde în diverse proiecte teatrale sau editoriale ce se dovedeau de regulă himerice. În una din aceste scrisori constată nevoia de a-şi cumpăra când va avea bani un costum nou, deoarece garderoba lui cam lasă de dorit de la o vreme; în altă scrisoare, se interesează de posibilitatea găsirii unei slujbe modeste la un teatru de stat din Roma, adăogând în final „I am one of the poorest artists in Europe". Cu toate acestea, are la Genova o locuinţă destul de mare ca să-i încapă imensa bibliotecă plină de ediţii rare şi de incunabule, în care a investit o avere. Călătoreşte destul de mult, căutând hoteluri ieftine dar liniştite şi confortabile. Evident, e departe de a fi „artistul cel mai sărac din Europa", dar, trăind după plac şi cu desăvârşire liber, fără a fi un bogătaş, e, fireşte, dacă nu propriu-zis strâmtorat, în tot cazul constrâns la o rezonabilă cumpătare, fără a-şi refuza totuşi agrementele vieţii.

În primele scrisori către Acterian, pe lângă engleză, Craig recurge (cam imperfect, de altminteri) la germană, italiană şi franceză, combinându-le chiar şi în câte o singură frază; acest plurilingvism fantezist şi amuzant (după cum fantezistă şi amuzantă e şi grafia în pagină) e a unui spirit fantasc şi funciarmente bine dispus. Buna dispoziţie e la Craig nu numai o trăsătură de caracter, ci şi o filozofie. Filozofie mult mai profundă decât îşi închipuie posacii şi pedanţii, care dispreţuiesc tot ce sunt incapabili să înţeleagă, adică aproape tot ce e uman, deci şi dragostea, şi durerea, şi sacrificiul, şi lacrimile, şi veselia; în consecinţă, şi arta, în care nu sunt în stare să vadă decât lecţii. *Above all, keep cheerful*, îi spune Craig lui Acterian într-o scrisoare, subliniind această propoziţie. *Keep cheerful* înseamnă mai mult decât clasicul precept englezesc *keep smiling*, admirabilă regulă de conduită decentă în nefericire şi înfrângere, însă doar atât. *Keep cheerful* e o filozofie, o atitudine adânc umană, generoasă şi plină de curaj în faţa vieţii, a lumii, a evenimentelor şi a Creaţiunii. Ea e cheia universului shakespearian, tot atât de bine în bucurie şi încântare, cât şi în eşec, adversitate sau dezastru, tot atât de bine în *As you like it* ca şi în *Hamlet*. *Keep cheerful* e o maximă valabilă în orice împrejurare, mai presus de toate (*above all*).

Tot lui Acterian îi ţine Craig o dată următoarea scurtă dizertaţie, consemnată de ucenicul român în placheta *Gordon Craig şi ideea de teatru* (Bucureşti, 1936): „Melancolia nu e tristeţe...; chipul lui Hamlet e luminos, chiar fericit; tristeţea nu apare în nici o trăsătură, poate părerea de rău; Hamlet trebuie să semene cu Shelley şi Blake. Nu e nimic paradoxal într-o astfel de interpretare. Un om de

la o anumită altitudine a inteligenţei începe să fie vesel chiar când se exprimă trist”.

Ne fay rien sans gayeté, acest principiu montaignian e şi al lui Craig; de altminteri, chiar din a patra pagină a cuvântului său înainte la *Index to the Story of my Days*, aflăm că Montaigne este autorul său de căpătâi, înainte de orice alte cărţi, cu excepţia operelor lui Shakespeare; în alt loc, la pagina 178, pune eseurile lui Montaigne alături de psalmii lui David. (Să ne amintim că, aşa cum bine se ştie, una din lecturile predilecte ale lui Shakespeare o constituiau, de asemenea, eseurile lui Montaigne; nu e izbitor de semnificativă această opţiune la doi dintre cei mai mari oameni de teatru ai Angliei, al doilea fiind, atât ca actor, cât şi ca regizor şi exeget, principalul inovator ca interpret al primului?)

Nu ar fi prea hazardat a face din atitudinea faţă de Montaigne un test hotărâtor în privinţa calităţii spiritelor. Nu a valorii, nu a însemnătăţii, ci pur şi simplu a calităţii omenesc-intelectuale, a disponibilităţii comprehensive, a francheţei (în toate accepţiile termenului). Respingerea lui Montaigne, opacitatea faţă de spiritul său, e un fenomen de regulă întâlnit în rândurile posacilor şi pedanţilor suspomeniţi. Aceştia înţeleg cultura ca şcoală, cum e în principiu normal, dar o înţeleg ca una de corecţie, în vreme ce pentru montaignieni cultura e o grădină (nu mai puţin şi o şcoală, fireşte, cum nu? dar una în bună măsură *buissonnière*).

Tot la pagina 4 a cuvântului său înainte, Craig face, în legătură cu Montaigne şi cu Shakespeare, o suită bruscă de mărturisiri uluitoare; uluitoare printr-o neobişnuită francheţe (în toate accepţiile) şi uluitoare prin ele însele. După toate cele spuse cu privire la Montaigne, ne scurtcircuitează cu această declaraţie *în cursive*: nu i-a citit toate eseurile! I-au fost timp de o viaţă carte de căpătâi, pe unele le-a citit de nenumărate ori, dar pe altele încă nu, până în 1957! Apoi, imediat, una şi mai tare: nici piesele lui Shakespeare nu le-a citit pe toate! *Titus Andronicus*, trilogia *Henry VI*, jumătate din *Richard II*, *Comedia erorilor*, *All’s well that ends well* îşi aşteaptă încă lectura. Se miră şi el, dar asta e, şi nu se jeneză s-o spună.

Ce pot gândi cărturarii serioşi despre un om de teatru englez, actor şi regizor, care *până la 85 de ani* a omis să citească texte shakespeariene profesional obligatorii? Gândească ce vor: omul în cauză e cunoscut în lumea întreagă pentru realizările sale epocale tocmai în materie de Shakespeare şi pentru strălucitul său talent. La

această vârstă, unui asemenea om nu-i mai pasă de părerile altora, oricine ar fi ei. Un asemenea om îşi poate permite la bătrâneţe sinceritatea cea mai totală, spunând în deplină linişte lucruri mult mai şocante decât toate îndrăznelile exaltate şi dogmatice ale tinerilor.

Iată şi alt mare artist, celebru pentru erudiţia lui, care la 84 de ani declară într-o convorbire radiodifuzată: „... am citit, cum să spun, pe apucate. Autorii pe care-i prefer i-am citit şi recitit. Deşi n-am citit chiar toate cărţile lor. Am răsfoit pe ici, pe colo...” (Jorge Luis Borges lui Jean d’Ormesson, cf. *Secolul 20*, 5-6, 1982).

În corespondenţa lui Thomas Mann se află o scrisoare minunată prin sinceritate şi haz, adresată în 1951 redactoarei paginii literare la *New-York Herald Tribune*, în care autorul lui *Doktor Faustus* constată cu mirare şi oarecum jenat că lumea îl crede nemaipomenit de savant deoarece cărţile lui sunt pline de atâta „cultură”. El mărturiseşte că pentru compoziţia unor romane i-a trebuit tot savantlâcul acela, pe care l-a obţinut ad-hoc, întrebând, consultând enciclopedii, căutând izvoare care trimit fatalmente la altele, şi aşa mai departe, uitând apoi toate datele acumulate de care, odată cartea terminată, n-a mai avut nevoie; „în realitate sunt – iertaţi-mi expresia tare – de o incultură greu de imaginat la un scriitor de renume mondial”, adaogă el, evident exagerând. Cum se ştie, el a citit întâia oară *Don Quijote* la 60 de ani, mulţumită răgazului oferit de călătoria cu transatlanticul spre exilul american. Altfel poate n-ar fi apucat niciodată să citească această mare carte „nefacultativă”.

Toţi cei care am fost aduşi de soartă să practicăm oarecare „erudiţie” ştim că ea se dobândeşte mai uşor decât îşi închipuie profanii; există un noroc al cercetării, există nişte zâne bune care ne scot în cale sursele trebuincioase. Dacă eşti mânat de un gând, el atrage printr-o simpatie misterioasă informaţii pe care poate că nici nu le-ai fi visat. Răsfoind o carte sau revistă dai de o trimitere nebănuită, care te trimite la alta, şi te pomeneşti la un moment dat în posesia unei ştiinţe care te-a găsit ea pe tine mai mult decât tu pe ea. Fireşte, e neapărat necesară o anumită şcolire şi instrumentaţie prealabilă, cunoaşterea unor limbi, oarecare exerciţiu filologic, o anumită familiarizare cu biblioteca. Dar mai cu seamă e necesar neastâmpărul gândului, gustul, dispoziţia şi, *above all*, buna dispoziţie. Există, e adevărat, şi monştri de erudiţie, ca Iorga, Pico della Mirandola, atâţia alţii, fenomene ameţitoare care parcă ar fi înghiţit ca nişte zmei toată ştiinţa lumii, dar şi ei au, fatalmente, lacune enorme; noi vedem numai ştiinţa lor uriaşă, care ne dă gata, nu

şi ignoranţa lor inevitabil nu mai puţin uriaşă. Nu spun aceasta ca să-i scuz pe ignari (şi nici pe mine însumi), ci dimpotrivă.

Cultura ar trebui să ne facă modeşti, dacă suntem sinceri, după pilda unor Gordon Craig, Borges şi Thomas Mann (sau David Hume, care nu s-a jenat să scrie – poate ironic – cu privire la nu mai ştiu ce problemă filozofică, „it's too difficult for me"). Modeşti în primul rând fiindcă ne pune în contact cu creaţia marilor genii ale omenirii; cum spune Gordon Craig, tot în legătură cu Montaigne: „we are little men and he a very grand one; but as men we have certain likenesses". Modeşti apoi fiindcă ne face să ne ştim limitele propriei noastre ştiinţe şi (doar în parte) mărimea neştiinţei noastre; restul abia dacă-l bănuim; ne ferim cum putem să nu ne dăm de gol, dar riscul există şi e mai prudent, ca să nu zic mai onest, să ne mărturisim ignoranţele.

Cultura nu poate fi decât umanizantă, sporitoare a înţelegerii, îngăduinţei, compasiunii şi bucuriei: *keep cheerful*! Nu mă sfiesc să spun aceste banalităţi fiindcă un filozof cu înalt prestigiu recomandă o aşa-numită „cultură de performanţă". E vorba de fapt de ceva ce ar trebui să fie de la sine înţeles; cultura nu înseamnă numai delectare, ci pretinde şi efort. Dar „performanţa" ca atare, ca scop în sine, merge în afara rostului omeneşte modelator al culturii, ducând la autosatisfacţie, la o suficienţă orbitoare şi la dispreţ planificat faţă de tot ce ţine „doar" de suflet, de inimă, şi nu exclusiv de „spirit". (Să relevăm şi faptul că filozoful nostru nu identifică decât mult prea rar „spiritul" în operele de artă.) Dacă ar fi să optăm pentru un anumit fel de cultură (ceea ce-mi pare totuşi de nedorit, orice atare opţiune fiind restrictivă), ar fi mai nimerit să ne pronunţăm pentru o cultură de substanţă decât pentru una de „performanţă".

Am adus vorba de inimă pentru că în *Index*... Craig are o pagină superbă în care spune că spiritul poate acţiona în noi fie în bine, fie în rău (aşadar nu e dincolo de...); în bine, când apare, acţionează cu plină forţă, iar grija noastră de căpetenie trebuie să fie de a ne păstra *trupul* (s. ns.) „even fairly ready for those great occasions when the spirit is commanded to get moving". Pentru aceasta ne e dată iubirea, acea iubire care, când sălăşluieşte în inimă (în *inimă*, repetă el subliniind cuvântul), e destul de puternică pentru a pune în mişcare imaginaţia. Chiar când s-a îndoit că ar avea cu adevărat o inimă, a putut totuşi vedea că „it struggled to rule the world and when it prevailed all went well with us". Numai în inimă a găsit totdeauna soluţia în dilemele ce l-au asaltat „în fiecare lună, în

fiecare săptămână, în fiecare zi, şi era mereu *soluţia justă*" (p. 102).

Sunt în aceste pasagii cel puţin două lucruri de reţinut şi de meditat. Întâi că iubirea pune în mişcare imaginaţia. Pare un loc comun, dar nu e vorba aici de clişeul după care iubirea e amăgitoare, iluzie, fantasmă şi aşa mai departe. Din cuvintele lui Craig reiese că iubirea e creaţie, operă poetică (*poiein* = a crea), aşadar fenomen de cultură, ca în iubirea lui Tristan şi a Isoldei sau a lui Paolo şi a Francescăi din cântul V al *Infernului* (cum se ştie, prima e declanşată de un *filtru*, cealaltă de citirea împreună a poveştii despre iubirea lui Lancelot şi a Ginevrei). Mai reiese că imaginaţia e o facultate de importanţă capitală, ceea ce se spune uneori, dar ca simplu clişeu, de regulă cu un aer de beatitudine prostească, mai ales *à propos* de basme, feerii şi istorioare „poetice", care chipurile ne-ar scoate din aşa-zisa platitudine a existenţei şi a realităţii „brutale" (e de notat aici că Gordon Craig îşi mărturiseşte într-un loc, la pagina 32, slaba preţuire pentru *Alice în ţara minunilor*). Al doilea lucru de reţinut este că nu orice iubire aparţine *inimii* şi că numai cea din inimă e propriu-zis iubirea care pune în mişcare imaginaţia, în sensul pe care l-am relevat, adică de transfigurare, de transmutaţie ontologică, de *operă* aşadar, în sensul unei alchimii existenţiale (*Art d'Amour*). În alchimie athanorul simbolizează inima, centru al fiinţei umane, adică al microcosmosului, replică a universului concordantă cu acesta. Nu e vorba, evident, de „amor platonic" şi de o depreciere a sexualităţii. Craig îşi mărturiseşte în mai multe locuri puternica emoţie sexuală în prezenţa anumitor femei; nu e simplă pornire instinctuală (e şi asta, fireşte), sau „animalică", aşa cum se exprimă atâţia farisei, ci e o emoţie în care e angajată *inima* (în alchimie inima şi sexul joacă un rol esenţial); am subliniat mai sus locul unde Craig spune că trebuie să ne păstrăm *trupul* disponibil pentru marile impulsuri prin care inima îşi spune cuvântul. Desigur, iubirea nu e înţeleasă, în pasagiile citate mai sus, numai ca iubire între bărbat şi femeie, ci dincolo de *eros* (dar nu mai presus), are şi o accepţie mai generală, oarecum în sensul lui *agapé*. Ea e şi o funcţie de cunoaştere, aşa cum arată Max Scheler într-un eseu celebru. Mai mult decât atât, organul ei, inima, reprezintă pentru Craig singura instanţă infailibilă a înţelegerii şi deciziei, singura care i-a inspirat, cum afirmă, soluţiile juste. De câte ori a interpretat ceva în mod greşit, mai spune el, aceasta s-a întâmplat fiindcă pentru o oră sau o zi a uitat de avizul inimii.

Craig are o anumită rezervă faţă de intelect şi „înţelepciune": „There is *something* in wisdom, as in intellect, which does not seem

to be friendly to the heart" (p. 102). Acel *something* subliniat este desigur varianta „rea" a spiritului, menţionată mai sus. Nu e în această rezervă nici anti-intelectualism, nici recurs la un „intuiţionism" obscur. E, dimpotrivă, luciditate, o luciditate care ţine de pascalianul „le cœur a ses raisons...". Luciditatea de a discerne, de pildă, acel „something" şi luciditatea de a înţelege oracolele inimii.

În privinţa „înţelepciunii" ar trebui spus că felul cum e îndeobşte înţeleasă justifică rezerva lui Craig. O „înţelepciune" detaşată de inimă, evitând angajările afective, socotite slăbiciuni (sau prilejuri de suferinţă, ceea ce fără îndoială că sunt, dar suferinţa e un risc care, ca preţ al fericirii, merită să fie asumat), o înţelepciune posacă sau ricanantă, e cu siguranţă viciată de acel „something". În schimb, *keep cheerful* rezumă o autentică înţelepciune, o înţelepciune iradiantă, în acord cu inima. Ce reconfortantă şi liberă, ce înţeleaptă prin urmare, e acea *insouciance* cu care Craig trece prin viaţă sub această deviză ocrotitoare! (Poate mulţumită ei a trăit 94 de ani!)

Când spune că inima năzuieşte „to rule the world" şi că de câte ori precumpăneşte le merge bine tuturor, ne dezvăluie în cuvinte puţine şi simple o cosmologie şi o etică. Poate şi o filozofie a istoriei, căci, dacă aşa cum spune Hegel, istoria nu e terenul fericirii, e totuşi al speranţei, iar speranţa, care de milenii înşelată reînvie totuşi mereu, e un mare dar al inimii – *above all*.

Despre prietenie

Probabil că marile prietenii, cum a fost cea dintre Caius Laelius şi Scipio Aemilianus, al cărei elogiu îl face Cicero în *De amicitia*, erau şi atunci destul de rare, poate tot atât de rare ca în zilele noastre şi ca întotdeauna. Vestitele şi exemplarele cupluri de prieteni ca Damon şi Pithias sau Harmodius şi Aristogiton, care au existat istoriceşte, pentru a nu mai pomeni pe cele legendare ca Ahile şi Patrocle sau Oreste şi Pilade, erau, ca şi cel care i-a inspirat lui Cicero cunoscutul dialog, cazuri cu totul excepţionale: au şi fost reţinute ca atare în amintirea omenirii. Fireşte că asemenea prietenii s-au legat şi se pot lega şi între oamenii obscuri, dar experienţa şi judecata ne spun că numărul lor nu poate fi decât o minoritate.

Marea prietenie e fără îndoială tot aşa de puţin obişnuită ca marea dragoste. Ca şi aceasta, ea nu e un fenomen natural, ci unul de cultură, adică un produs al spiritului, care, potenţând o pornire spontană şi sporadică (gr. *sporadikos*: împrăştiat: în cazul dragostei, instinctul perpetuării, în cazul prieteniei, sociabilitatea), o transformă într-un sentiment concentrat, conştient şi continuu. Aşa cum toţi oamenii au, mai mult sau mai puţin, o viaţă sentimentală, dar cei mai mulţi ignoră marea iubire chiar dacă-şi închipuie că au parte de ea, toţi avem relaţii mai mult sau mai puţin preferate cu unii din semeni.

Dintre aceştia unii ne devin apropiaţi şi intimi, pe temeiul plăcerii şi folosului material sau, ca să ne exprimăm mai frumos, al „afinităţilor elective”. Dar câte din aceste prietenii nu rezistă decât fiindcă nu au avut prilejul verificării printr-o probă severă şi eliminatorie? Câte nu se desfac pur şi simplu prin schimbarea domiciliului sau locului de muncă? Şi câte rezistă unei lungi absenţe, câte nu sunt foarte uşor înlocuite? în ce mă priveşte, am avut, e drept, bucuria să mă întâlnesc în străinătate, după decenii de despărţire şi fără să ne mai fi scris, cu doi buni prieteni din prima tinereţe, cu care am regăsit imediat aceeaşi înţelegere perfectă şi cordială de odinioară, chiar mai profundă mulţumită maturităţii. Dar am văzut în jurul meu cum schimbările pe care timpul le aduce în cadrul existenţelor noastre fac să treacă în uitare persoane cu care am avut, probabil chiar ani de zile, obiceiul să ne petrecem răgazurile împreună: ne erau şi le eram de fapt destul de indiferenţi.

Deşi, cum spuneam, nu cred că proporţional prietenia era mai puţin rară în vechime decât azi, e totuşi foarte probabil că în

societatea modernă alegerea prietenilor, cât şi relaţiile cu ei sunt mult mai întâmplătoare decât în epocile trecute, din cauza aşa-numitului „ritm al vieţii”, adică a organizării ocupaţiilor şi a „timpului liber”. Însăşi expresia aceasta, pe care lumea veche nu o cunoştea şi care a apărut cam o dată cu taylorismul şi ca un efect al acestuia, implică faptul că o parte însemnată a timpului, deci a vieţii oamenilor, nu e liberă, iar pe cealaltă se grăbesc s-o „omoare”, scop în care se inventă şi proliferează pe scară din ce în ce mai mare divertismente standardizate. Paraziţii sociali al căror timp e în întregime „liber” îl... „omoară” în întregime, ceea ce înseamnă în definitiv că-şi anulează totalmente existenţa (or, între inşi cu existenţe nule nu se pot întemeia prietenii reale). În ziua de azi, timpul zis „liber” e folosit îndeobşte pentru aşa-numita „deconectare”, care nu înseamnă propriu-zis altceva decât suspendarea sau obliterarea oricăror preocupări reale, deci iluzie şi inconştienţă mai mult sau mai puţin organizate. În consecinţă, prieteniile au şi ele acest caracter şi se revine la relaţii superficiale, dacă nu şi efemere, respectivii prieteni fiind de fapt simpli parteneri de week-end, bridge şi celelalte.

Pe de altă parte, ocupaţiile devenind din ce în ce mai specializate, prieteniile sunt de obicei ocazionate de „specialităţi”: medicii între ei, inginerii între ei, economiştii, scriitorii, avocaţii, militarii, pictorii etc., între ei (cu toţii, la rândul lor, diferenţiaţi pe specialităţile tot mai distincte din sfera profesională: chirurgi, electronişti, dramaturgi şi aşa mai departe). Şi căsătoriile sunt prilejuite mai mult de coincidenţe profesionale decât de alte afinităţi. Durata acestor relaţii, fie amicale, fie conjugale, e şi ea determinată de relativul *status quo* al împrejurărilor.

Nu e mai puţin adevărat, totuşi, că şi prieteniile ilustre ce se pot arăta ca exemple au fost şi ele, de cele mai multe ori, între oameni oarecum de aceeaşi „specialitate”, Laelius şi Scipio, de pildă. E firesc ca între oamenii ce se consacră unor mari idealuri şi acţiuni, în artă, în ştiinţă, în politică, să se aleagă prieteni cu afinităţi personale profunde şi durabile. În asemenea cazuri, eventualele disensiuni şi rupturi ce pot surveni nu au niciodată decât motive de ordinul credinţelor şi principiilor şi deci prietenia, chiar dacă încetează definitiv, rămâne undeva, în plan ideal, întreagă, iar stima şi poate chiar iubirea mutuală, trecând într-un domeniu al tăcerii, nu pot să dispară cu totul. Nu cred deloc că asemenea prietenii erau mai frecvente în lumea antică decât în cea medievală, în cea modernă sau în cea contemporană. Dar e adevărat că în antichitate se punea un preţ

mult mai mare pe prietenie decât pe dragoste.

Fără îndoială că aceasta se datorează relativului dispreţ al anticilor faţă de femeie, adică mai exact desconsiderării ei în plan social. În Evul Mediu condiţia juridică a femeii nu s-a ameliorat aproape deloc, dar cea socială a câştigat enorm prin cultul Madonei şi instituţia cavalerismului: de aici apariţia amorului *courtois*, idealizat în poezia trubadurilor, în legende ca a lui Tristan sau a lui Lancelot. Mai târziu au apărut filozofii „libertini" şi senzualismul, atât filozofic, cât şi „galant", apoi romantismul, pe urmă şcoala naturalistă şi în cele din urmă Freud. În toate aceste perioade a dominat interesul faţă de femeie, văzută alternativ, când ca Madonă, când ca Veneră.

Între timp, în vremea Renaşterii, atât datorită recrudescenţei interesului pentru antichitate, cât şi altor cauze pe care nu e loc să le enumerăm acum, prietenia virilă redevine o temă „culturală" şi Montaigne, de pildă, vorbind de prietenia dintre el şi Etienne de la Boétie, o tratează în spirit şi cu referinţe antice. Trebuie să remarcăm că la Grecii antici prietenia virilă făcea loc şi aşa numitului „*amor grec*", despre care Montaigne spune: „*Et cet'autre licence Grecque est justement abhorée par nos moeurs, laquelle pourtant pour avoir, selon leur usage, une si necessaire disparité d'aages et différence d'offices entre les amans, ne respondoit non plus assez à la parfaite union et convenence qu'icy nous demandons*." (*Ess.*, I, cap. XXVIII).

Caracterul ambiguu al prieteniei la Greci apare ca de la sine înţeles în dialogul lui Platon, *Lysis sau despre prietenie*. Dialogul acesta e plin de arguţii sofistice aduse pe de departe pentru a stabili teze practic contestabile, dar filozofic fecunde, în mod obişnuit atribuite lui Socrate de către Platon, cum este cea că prietenia (*philia*, aproape identică la el cu *eros*) ar fi năzuinţa unilaterală a neîmplinitului către împlinire şi că deci numai fiinţa imperfectă iubeşte, cea perfectă rămânând impasibilă (teză de altminteri amendată foarte subtil chiar de Platon la finele dialogului).

Cu toate arguţiile acestea, nu rareori iritante, dar şi stimulatoare pentru inteligenţă, Platon deduce în *Lysis*, într-o extrem de frumoasă şi subtilă viziune artistică (şi dramatică în planul mişcării spiritului) esenţa ultimă a prieteniei, principiul ei generator, care e ideea de Bine. Dar despre prietenie propriu-zis, adică despre ceea ce înţelegem în mod obişnuit şi efectiv prin acest cuvânt, despre formele şi modalităţile ei ca fenomen concret, social şi individual, aflăm din *Lysis* prea puţin.

Tuturor acestor forme şi modalităţi le face inventarul complet

Aristotel în cărţile a opta şi a noua din *Etica Nicomahică*. Nimic nu e de adăugat, nici de amendat la ceea ce spune Aristotel în această materie (ca şi în aproape toate materiile).

De la început face o afirmaţie extraordinară, care dacă nu e înţeleasă în spiritul civic, etic şi raţional al filozofiei greceşti şi clasice, riscă să ducă la cele mai funeste consecinţe. Anume: legiuitorul înţelept pune mai mare preţ pe prietenie decât pe dreptate. Dacă ne gândim la importanţa pe care o dă filozofia greacă legiuirii, adică ordinei şi cetăţii, înţelegem că prietenia e prin excelenţă tema primordială a filozofiei (ceea ce rezultă în mod evident şi din *Lysis*). În nici un caz afirmaţia lui Aristotel nu înseamnă că dreptatea ar putea fi eventual sacrificată de dragul prieteniei, ci, dimpotrivă, că ea decurge în mod necesar din prietenie. Omul fiind prin definiţie sociabil (*zoon politikon)*, fireşte că afinităţile prin care se asociază cu semenii săi sunt determinante pentru constituirea oricărei comunităţi. Aristotel spune că toate comunităţile sunt părţi ale comunităţii politice (recte ale cetăţii) şi că deci aceasta se întemeiază pe prietenie. Dar numai cetatea, adică societatea civilă, poate asigura dreptatea şi numai în cadrul cetăţii, în care se cristalizează morala ca fenomen individual de conştiinţă, e posibilă prietenia.

Bineînţeles că afinităţile care determină comunitatea umană sunt în primul rând interesele vitale, adică folosul şi plăcerea. Aristotel, deşi declară că folosul şi plăcerea nu confirmă în mod perfect prietenia, fiind supuse fluctuaţiilor şi nefiind intrinseci şi imuabile şi pure ca virtutea (adică, după *Lysis*, binele), care singură consacră adevărata prietenie, le reţine totuşi ca esenţial necesare, chiar dacă nu suficiente. Mânat mai mult de umoare şi lipsit de spiritul metodic al Stagiritului, Montaigne, comentându-i acest pasagiu, se pripeşte cam imprudent să tăgăduiască plăcerii şi folosului caracterul de factori determinanţi ai prieteniei: „*Car, en général toutes celles* (les amitiés n.n.) *que la volupté ou le profit, le besoin publique ou privé forge et nourrit, en sont d'autant moins belles et généreuses, et d'autant moins amitiez, qu'elles meslent autre cause et but et fruit en l'amitié, qu'elle mesure"* (loc. cit.).

Părerea că prietenia ar fi „dezinteresată" e un clişeu moralizator lipsit de acoperire: nu există prietenie fără plăcere şi folos. Diferenţa dintre prietenie şi formele inferioare, superficiale, de cârdăşie, nu e alta decât cea dintre nivelurile de interes (fără a le exclude pe cele elementare, care sunt de la sine înţelese). Butada cinică a lui Bloy: „*Je reconnais un ami à ceci qu'il me donne de*

l'argent" nu e nici meschină, nici nedreaptă. Asistenţa bănească e, orice s-ar spune, o probă crucială a prieteniei. Tot Bloy spunea altădată că între prieteni nu se ştie niciodată cine dă şi cine primeşte. Folosul mutual e de toate felurile cu putinţă, valorile de ordin moral şi cele de ordin material intrând într-un joc de compensaţii şi de amestecuri care în cele din urmă menţin un echilibru egal şi constant. Saint-Exupéry spune undeva că prietenul este acela la care nu te sfieşti să baţi în toiul nopţii la uşă strigându-i: „Deschide, sunt eu!". Unui prieten adevărat i se poate *cere* orice, dar nu i se poate *pretinde* nimic. De aceea, nimic nu e mai absurd şi mai injust în prietenie decât reproşurile şi întoarcerea serviciilor şi sacrificiilor făcute: acesta e, de altfel, şi sensul afirmaţiei lui Aristotel că între prieteni nici nu e nevoie de dreptate. Prietenia e dreaptă prin ea însăşi, ea e prin excelenţă întruchiparea dreptăţii.

Nu mai puţin şi a libertăţii. Prietenia e una din manifestările esenţiale ale libertăţii, în primul rând fiindcă înseamnă alegere, dincolo de legăturile rudeniei (dar, liberă fiind alegerea, ea poate fi făcută şi înăuntrul acestora). Prietenie înseamnă opţiune manifestă şi constantă, deci o angajare deliberată şi încărcată de răspundere. E deci cu totul străină de orice capriciu şi de regulă nu se declanşează prea spontan (ceea ce nu înseamnă deloc că întâmplarea nu joacă şi în prietenie ca şi în toate lucrurile omeneşti un rol pe care numai cine nu are simţul realităţilor se încumetă a-l nega). Aristotel subliniază de la început că, neputând exista prietenie decât mutuală, ea trebuie să fie manifestă, ştiută nu numai de cei în cauză, ci de toată lumea. Îmi pare evident că nu pot exista prietenii secrete. O conjuraţie nu e prietenie propriu-zisă, dar se poate întemeia pe prieteniile existente sau poate da naştere altora care să subziste ulterior. Dar prietenia nu poate fi clandestină: ca act de libertate, ea trebuie să fie pe faţă, uneori chiar sfidătoare: clandestinitatea e contrariul libertăţii. (E adevărat însă că „ocultarea", „conjuraţia", „ilegalismul" sunt, în anumite perioade şi împrejurări, singura subzistenţă a libertăţii, dar scopul nu poate fi altul decât ieşirea la lumină.)

Aristotel arată că regimul politic cel mai favorabil prieteniei e democraţia, în vreme ce sub tiranie prietenia devine extrem de rară. Tiranii au numai adulatori şi sicofanţi; ei nu pot avea prieteni şi nici tolera prieteniile dintre supuşi; fac totul pentru a le ruina, prin insinuarea suspiciunii mutuale, îndemnarea la delaţiune, dezbinarea prin tentaţie şi frică. Prietenia e singura forţă care, prin simpla ei existenţă, se opune implicit tiraniei şi menţine spiritul relaţiilor *civile*

în plină oprimare şi degradare a virtuţilor civice. Fireşte că la atari presiuni nu rezistă decât foarte rare prietenii adevărate. Acestea sunt de asemenea singurele promotoare ale relaţiilor civile şi în cazul anarhiei.

Prietenia fiind o opţiune, cum spuneam, deliberată şi constantă, fiind un mod de a asuma destinul altuia, e limpede că ea nu se poate da cu uşurinţă. Genul de om „prietenos", aşa-zis cald şi comunicativ, spontan, îndatoritor, nu e deloc cel din care se aleg prieteniile durabile. Soiul acesta prea simpatic de oameni cu bunăvoinţa împrăştiată e prin natură inapt pentru virtutea eliminatorie, răspunzătoare şi perseverentă care e prietenia. Cred, dimpotrivă, mult mai capabil de prietenie genul mai distant, mai rezervat, mai puţin doritor de a plăcea, poate chiar în aparenţă mai egoist, poate uneori cu un caracter mai dificil. Nu e de pus multă nădejde în prietenia altruiştilor fără astâmpăr, maniaci ai negării de sine şi idealişti nerăbdători; aş crede chiar că o oarecare nuanţă de mizantropie e mai curând proprie unor prietenii adevărate. Generozitatea, fără de care nu e de conceput o mare prietenie, nu e deloc tot una cu altruismul; ea presupune o conştiinţă de sine mult mai sigură şi mai cuprinzătoare decât la firile comune şi e, de fapt, inseparabilă de curaj; aceste două însuşiri, pe care Descartes le preţuia atât de sus, nu pot exista fără o foarte precisă putere de reprezentare a realităţilor nevăzute şi fără o foarte fermă putere de decizie, adică fără imaginaţie şi simţ practic. Nu există prietenie şi nu există nici o virtute fără imaginaţie şi fără simţ practic.

Fiind o manifestare a libertăţii, prietenia, diferit de afinităţile de rudenie, poate fi revocată. Uşurinţa cu care, din motive accidentale şi fără nici o disensiune sau conflict, se desfac legături de foarte familiară şi quasicotidiană comunicare, dovedeşte cât de superficială şi lipsită de conţinut sufletesc este pretinsa prietenie dintre oamenii comuni şi mai dovedeşte şi mizeria şi subumanitatea lor morală: a nu avea o reală nevoie de prietenie presupune a nu avea afecte umane reale nici în căsnicie: soţi, părinţi, copii nu sunt altceva decât nişte inşi legaţi numai prin interese primare; când aceste interese nu mai coincid, e uluitor câtă funciară indiferenţă sau chiar ostilitate iese la iveală între fiinţe care au trăit laolaltă, împărţindu-şi treburile dar nu şi împărtăşindu-şi viaţa. Încetarea prieteniei fiindcă folosul imediat sau plăcerea monotonă a divertismentelor în comun au expirat arată că de fapt nu fusese între acei inşi niciodată propriu-zis prietenie. O prietenie adevărată nu se poate epuiza prin uzură şi nici nu poate

înceta fiindcă părţile şi-au descoperit la un moment dat alte gusturi sau alte interese. Încetarea unei prietenii este faptul cel mai grav ce poate surveni în existenţa cuiva a cărui conştiinţă e de rang cu adevărat uman: e un fel de moarte, o moarte parţială pe care o decide liberul arbitru.

Uneori această decizie e inevitabilă, indiscutabilă şi absolută; atunci e luată poate nu fără efort, dar fără ezitare, ca imediat şi existenţial obligatorie: acesta e cazul când în persoana prietenului se revelează brusc un monstru, când, cu alte cuvinte, întregul său spaţiu moral e invadat de inumanitate. Să despuiem asemenea cazuri de orice eventual şi iluzoriu prestigiu „demonic": adevăratele urme ale monstruosului şi inumanului sunt: nulitate, impostură, minciună sau, pentru a da nişte exemple din literatură, Hlestakov ori Coriolan Drăgănescu. Între derizoriu şi odios deosebirea e doar de optică, nu şi de esenţă; de la Tartuffe la Iago, de la Hlestakov la Macbeth nu există esenţial nici denivelare, nici distanţă. Deriziunea sau ferocitatea sunt termenii unei alternative doar aparente. Nu există abominaţie de care nulitatea să nu fie perfect aptă. Oroarea pe care, odată demascat, un asemenea ins o inspiră vine din această nelimitată a lui aptitudine de a invalida existenţa. Nu încape nici o îndoială şi nici o speranţă: raporturile cu el nu numai că trebuie să înceteze neîntârziat, dar şi trecutul comun se casează în întregime, cu atât mai vârtos cu cât a fost mai intim şi mai preţuit. În atare caz, procesul nu i-l facem în fond aceluia, ci nouă înşine, fiindcă e greu de admis (dar nu imposibil) că cineva poate deveni radical altul decât era de la început şi deci eroarea în alegere a fost fără de scuză.

Dar, dincoace de asemenea cazuri extreme, nu e deloc exclus ca cineva să-şi schimbe firea până într-atât încât relaţiile cu el să nu poată continua potrivit cu afinităţile pe care se întemeiaseră înainte şi deci prietenia să înceteze oarecum de la sine. În asemenea caz, încetarea aceasta nu e efectul unei revocări decisive, ci e de fapt doar o suspendare, chiar dacă nu sunt şanse să se revină asupra ei.

Revocarea prieteniei devine o problemă supusă deliberării şi pronunţării exprese în cazurile în care prietenul săvârşeşte fapte de natură să-i atragă oprobriul. În asemenea cazuri, intransigenţa poate fi pur şi simplu o dovadă de închistare sufletească, de infatuare şi de fariseism. Prietenia, dacă e adevărată, e un sentiment profund, care presupune şi un credit nu nelimitat, dar foarte larg făcut partenerului. Mai ales dacă greşelile acestuia sunt grave şi de natură să-l izoleze socialmente, este nu numai o datorie de caritate, dar ar trebui să fie

un impuls al inimii să-i dăm întreaga noastră asistenţă, mergând până la a ne compromite public pentru el. Fireşte, între obligaţiile ce ne incumbă în atari împrejurări este şi cea de a-i atrage atenţia şi de a nu-i ascunde blamul nostru, dar trebuie să existe şi aici o măsură, o cuviinţă, un respect al libertăţii celuilalt, care să ne cenzureze excesul moralizator, cu atât mai mult cu cât fiecare ştim foarte bine că nici onorabilitatea noastră nu e perfectă. Există fireşte o limită a răbdării faţă de abaterile prietenului, dar această limită trebuie să fie cât se poate de largă: acesta e şi înţelesul preceptului „să ierţi fratelui tău de şaptezeci de ori câte şapte".

Răbdarea şi toleranţa aceasta sunt cu putinţă atâta timp cât, în ciuda abaterilor sale, prietenul continuă să accepte în principiu legislaţia morală şi criteriile comune pe care s-a întemeiat prietenia. Dacă şi-a schimbat principiile, dacă a repudiat acea legislaţie şi acele criterii, e limpede că a rupt comunitatea esenţială a prieteniei şi că aceasta nu mai poate dăinui. Încetarea ei, explicit sau implicit declarată, are un caracter expres şi inflexibil. Nu însă şi ireversibil în mod absolut. Trebuie să fim intratabili în asemenea situaţie, dar nu absolut şi necondiţionat intratabili. La Rochefoucauld spunea că oricât de mare ar fi ruşinea pe care am putea-o merita, stă în puterea noastră s-o răscumpărăm. Bineînţeles, cu un preţ tot atât de mare, care, desigur, trebuie să fie, omeneşte vorbind, neînchipuit de greu de plătit şi, fără îndoială, în nici un caz pe măsura şi puterile sufleteşti ale unei firi comune. Cine e în stare de asemenea efort (care desigur e şi de durată), merită nu numai reabilitarea totală şi fără rezerve, dar o admiraţie şi un respect mai mari decât ar fi putut obţine anterior.

Există însă cazuri teribile, când, fără ca unul din prieteni să comită vreo acţiune moralmente blamabilă, respectând în continuare codul moral comun şi păstrându-şi întreaga bună credinţă, prietenia intră într-un conflict fără ieşire, adică propriu-zis tragic: în cazul disensiunilor politice. Bineînţeles, nu e vorba de simple divergenţe de opinie şi de opţiuni diverse sau opuse în cadrul unui regim stabil: acestea pot provoca uneori între prieteni nervozităţi trecătoare, ridicări de ton şi ofense mai mult sau mai puţin suportabile şi de regulă mici zgândăriri de nuanţă epigramatică şi ironică, aproape niciodată de natură să întunece prietenia. Dar marile crize politice, loviturile de stat, revoluţii, războiul civil pot arunca buni prieteni în tabere opuse. În asemenea cazuri, adversităţile sunt ireductibile nu numai pentru că pasiunile se exacerbează extrem, cu consecinţe sumare şi implacabile, ci şi pentru că problema binelui public, *salus*

populi, capătă un caracter radical, adică tragic.

Atunci se pune proba de foc. Cazuri de acestea au fost mai puţin rare decât s-ar putea crede, în vremuri de război civil şi teroare: prietenii se pot afla în tabere vrăjmaşe iar unul să cadă în teritoriul stăpânit de ceilalţi şi la cheremul aparent fostului său prieten. Acesta nu va ezita să-şi trădeze mai curând cauza decât prietenul, călcând peste propria convingere, cu orice risc, inclusiv cel suprem.

Iată înţelesul ultim al tezei lui Aristotel: prietenia este mai presus de dreptate. În ultim resort, aceasta e dreptatea.

Dreptatea neputând fi decât divină, prietenia, ca şi dragostea, e de fapt cale împreună spre Dumnezeu.

(1974)

Elogiul memoriei

Circulă printre oameni părerea că memoria individuală nu e decât o însuşire subalternă, auxiliară, care, la cei mai slab dotaţi intelectual, ţine loc de inteligenţă.

Adică: să fim atenţi, să nu ne lăsăm amăgiţi, să nu luăm, cum zic francezii, *des vessies pour des lanternes* (nişte băşici drept lanterne), să nu luăm drept supradotat pe unul care dispune doar de o ţinere de minte ieşită din comun, nu însă şi de un intelect deosebit. Iorga bunăoară, în ochii multora, nu era decât un zmeu al memoriei, o bibliotecă şi o arhivă ambulante, dar nu şi o minte prea grozavă; o butadă ardelenească zicea despre el că „avea minte multă dară nu tătă bună".

De aici reiese pentru nu puţină lume că între ascuţimea inteligenţei şi întinderea ţinerii de minte ar fi un raport invers proporţional.

Montaigne se vaită, în mai mult de un loc din *Essais*, că memoria nu-l prea ajută. E doar o cochetărie. Să nu-l credem sută la sută: băgaţi de seamă cum la tot pasul îi vin în minte sumedenie de citate din mai toţi poeţii latini!

Coroborat cu părerea sus pomenită, circulă şi altă prostie: îndemnul de a nu ne încărca memoria. O pedagogie a lenei minţii. Memoria trebuie, dimpotrivă, exersată la maximum. Cu cât e mai încărcată, cu atât e mai precisă, mai vie, mai abundentă şi mai promptă.

Atrofia memoriei ca efect al menajării ei nu e altceva decât incultură şi ininteligenţă. Mai mult: e pierdere de identitate, deci nulitatea personalităţii.

Vechiul învăţământ, din veacurile trecute, care miza pe solicitarea maximă a memoriei, a format marile spirite ale Europei. În schimb, deceniul ministeriatelor socialiste ale învăţământului în Franţa (Lionel Jospin şi Jack Lang), tinzând la o educaţie nivelatoare, anti-selectivă, demagogic anti-elitară, a avut nişte efecte catastrofale, socialmente probabil iremediabile pentru o generaţie. La noi, după patru decenii de falsificare a istoriei şi eradicare a elitelor, ce să mai spunem? Atât doar, că au fost totuşi două perioade mai puţin rele, între 1964-1971 sau în ultimii ani pre-decembrişti, când copiii erau în grija bunicilor.

Există, e adevărat, şi un soi de parazitare a memoriei, o

anumită emulaţie de tipul „cine ştie câştigă”. Nu ar fi nimic rău în asta dacă nu ar duce la vicierea noţiunii de cultură. În închisoare, unde deţinuţii, profitând de tovărăşia unor inşi presupuşi tobă de carte, căutau să-şi „îmbogăţească” sau să-şi etaleze „bagajul cultural”, mi-am dat în petec nereuşind să le enumăr pe toate cele 9 muze şi atrăgându-mi pe bună dreptate replica mustrător dezamăgită: „Ah, şi eu care auzisem că sunteţi un om cult!”. Acolo nu aveai recurs la dicţionar pentru a completa lacunele sau a decide un pariu.

Oricum, nu numai în închisoare, dar mai ales acolo, sau în alte circumstanţe vitrege, memoria reprezintă antidotul deprimării. Nu pot fi deloc de acord cu celebrul vers al lui Dante: *nessun maggior dolore*... Cel puţin experienţa mea m-a convins de contrariu. Erau acolo şi unii care nu suportau să se evoce vremurile mai bune, asta îi făcea să resimtă şi mai acut răul prezent. Aceştia ne detestau pe noi, cei cu amintirile, căci îi împiedicam să se acomodeze cu răul. Dar şi eu îi detestam pe ei. Îi detest şi acum: sunt cei care nu vor să-şi amintească de România de dinainte de 1940, de România europeană, de România adevărată. Sunt cei care nu mai vor să ştie nici de rege, nici de liberalism, nici de marile valori ale culturii noastre. Sunt cei care se acomodează cu Iliescu, cu neo-comunismul şi cu minciunile oficiale. Sunt cei care cred că tot răul vine de la Opoziţie şi Parlament. Sunt cei pentru care chemarea minerilor la 14 iunie 1990 nu e o crimă strigătoare la cer şi în veci iremisibilă.

O lume fără reprezentarea trecutului e o lume imbecilă, o lume fără onoare, o lume fără valoare. E o lume inexorabil sortită să dispară.

O lume amnezică nu poate fi o societate civilă, ci doar un agregat de hominieni.

Comunismul şi sovietizarea asta au vrut să facă în Estul Europei: o lume amnezică şi imbecilă. Şi în nu mică măsură au reuşit. Societatea noastră e mutilată sufleteşte şi oarecum decerebrată.

Ni se tot spune de unii să uităm ce a fost şi să fim uniţi. „Unire, unire!” – repetă benevolenţi toţi cei care au ceva de ascuns. Bine, dar dacă nu mai ştim ce am fost, deci şi ce (şi cine) suntem, de ce, pe ce temei să ne unim? Unirea cui, unirea cu ce? Şi cu cine?

Vine, bunăoară, la noi, în primăvara 1991, domnul François Mitterrand, strânge mâna pătată de sânge a lui Ion Iliescu şi-i răspunde doamnei Doina Cornea, care-i amintise de invazia minerilor: „Eh, asta e o chestie de anul trecut!”.

Masacrul Inocenţilor s-a întâmplat acum două mii de ani,

domnule Mitterrand! Istoria nu ne spune dacă vreun şef de stat, în anul 2 al erei noastre, s-a dus să-l complimenteze pe Irod.

Să uităm, să iertăm, să nu fim răzbunători, să nu fim „resentimentari”.

De iertat putem ierta, trebuie să iertăm: e o virtute creştină benefică şi transfiguratoare. Dar întrebarea e: cine pe cine să ierte? Cine are această calitate? Cine, în mod decent, îi poate pretinde Adrianei Georgescu să-l ierte pe Nicolski? Cine, în mod decent, îi poate pretinde Elizabetei Rizea să-l ierte pe Cârnu?

Să nu fim „resentimentari”, să nu fim răzbunători. Mai întâi, „resentimentar” înseamnă altceva, e un viciu de structură în ordine morală, analizat de Max Scheler, care nu intră în bilanţurile justiţiare ale victimelor şi călăilor. Dar răzbunarea trebuie *evitată*. Zic evitată şi nu exclusă, căci pentru ca răzbunarea să nu se reverse, să nu se declanşeze în lanţ, este obligatoriu ca justiţia să nu fie *„evitată”*.

Dar ce se poate spera într-o ţară în care ministrul justiţiei, fără frica lui Dumnezeu, şi-a făcut ostentativ, în văzul naţiunii, la depunerea jurământului, de două ori semnul crucii, iar apoi destituie fără jenă un înalt magistrat pentru că avusese cu câtva timp înainte curajul să pronunţe un verdict împotriva călcătorului de lege Ion Iliescu (al cărui avocat fusese atunci tocmai bine actualul2 ministru de justiţie)? Ce fel de justiţie se poate spera într-o ţară în care alţi magistraţi se solidarizează, de asemeni în văzul naţiunii, cu acest ministru sperjur?

Într-o ţară în care justiţia se eschivează îndărătnic vreme de trei ani şi jumătate, răzbunările nu pot decât să mocnească şi va fi groaznic dacă vor izbucni. Nu vă jucaţi cu focul, domnilor. Şi, mai cu seamă, nu vă amăgiţi cu ideea dementă că sunteţi infailibili şi eterni şi că nu veţi avea de dat socoteală.

În definitiv, cuvântul „răzbunare” îl are în el pe „bun”. În *Orestia*, în *Hamlet*, răzbunarea înseamnă reechilibrarea lumii, purificarea ei, exorcizarea ticăloşiei şi crimei. Iar Eryniile nu devin Eumenide, adică „binevoitoare”, decât *după*.

2 În 1993 (notă din 1997).

Nisipul şi jungla

Ca Hamlet meditând cu craniul lui Yorick în mână, Paul Valéry ridică de pe plajă o cochilie şi îi contemplă uimit structura geometrică, efect, parcă, al unei torsiuni helicoidale impuse unei forme conice. „Comme un son pur, ou un système mélodique de sons purs, au milieu des bruits, ainsi un cristal, une fleur, une coquille se détachent du désordre ordinaire de l'ensemble des choses sensibles" (cf. *L'homme et la coquille*, în *Oeuvres*, I, Pléiade, p. 887). Privite izolat, cristalul, floarea, cochilia uimesc într-adevăr prin perfecţiunea lor (aparent?) raţională, dar nu cumva luarea lor în sine, privilegiindu-le, omite ordinea, prea complexă şi vastă pentru a putea fi remarcată, a tuturor formelor naturale? Nu cumva „le désordre ordinaire de l'ensemble des choses" e în realitate o ordine mult mai cuprinzătoare, integratoare a tuturor fenomenelor?

Plaja însăşi, cu vegetaţia ei rară, măruntă şi ţepoasă, cu dunele şi arcurile de cerc paralele pe care le desenează aşezarea variabilă şi întâmplătoare (dar de ce întâmplătoare?) a firelor de nisip, nisipul însuşi, adică infimele şi variatele fracţiuni de rocă şi de cochilii a căror multitudine e o spaimă a gândului, spuma valurilor şi crestele lor, nu au aceeaşi ordine, însă multiplicată infinit, în infinit de multe forme? Finitul cochiliei (al cristalului, al florii) nu e cumva de aceeaşi esenţă cu infinitul nisipului şi al mării?

Structura frunzei nu e mai puţin riguros geometrică decât a unei flori. Dar structura ansamblului unei multitudini de frunze?

Copacul, pădurea, jungla? între noţiunea de ordine şi cea de junglă ni se pare că este cea mai radicală antinomie, dar nu e jungla un univers de frunze, ramuri, liane, care, contemplate separat, nu se deosebesc, în principiul lor, de cochilie? Jungla ne pare dezordine fiindcă e o ordine mult mai complexă decât cea pe care o instituim noi, cu toate aparaturile noastre electronice şi cibernetice. Ordinea noastră, oricât de mult s-ar complica (şi tocmai complicându-se şi sofisticându-se devine o junglă de gradul doi), se va degrada şi dezorganiza, inevitabil, până la dispariţie, indiferent dacă peste sute de mii sau milioane de ani, în vreme ce ordinea junglei îi va supravieţui, iar când va dispare şi ea prin îngheţarea sau spulberarea planetei, ordinea ei ca atare, principiul ei generator şi schema ei morfologică, va rezista în cosmos, ca epifanie permanentă, virtuală sau actuală, a sa.

Logica desfăşurării şi creşterii până la inextricabil a vegetalului, adică însuşi principiul junglei, e pentru artist o ispită, nu lipsită de primejdie, ca şi o incursiune efectivă în junglă, dar e o ispită a raţionalului şi a consecvenţei imaginaţiei; Leonardo da Vinci i-a cedat nu o dată, cel mai de seamă exemplu fiind pictura plafonului boltit al unei săli din Palatul Sforza de la Milano.

II.

Inima regelui

... What infinite heart's ease. Must
kings neglect that private men
enjoy!

(Shakespeare, *Henry V*, act 4, I)

Convorbirile lui Mircea Ciobanu cu regele Mihai I al României au avut loc în două etape scurte: prima, de opt zile, în luna iulie 1990, a doua, de 14 zile, în luna octombrie a aceluiaşi an. Deci o săptămână şi apoi două, la interval de două luni şi jumătate. Judecând după scurtimea celor două etape şi după lungimea intervalului, deducem că aceste convorbiri au fost probabil înregistrate pe bandă: e modul cel mai rapid şi spornic de alcătuire a unui text, dar şi cel mai laborios în ce priveşte transcrierea şi punerea la punct. Aşadar, Mircea Ciobanu a făcut probabil două drumuri în Elveţia, la Versoix, cu două relativ scurte şederi, dar cu riguros program zilnic şi, cum vedem, foarte bogat ca rezultat. Probabil că în interval a fost în ţară, atât pentru munca de transcriere, cât şi chemat de activitatea sa de redactor-şef la o mare editură, neputându-şi permite o prea lungă absenţă de la ocupaţiunile ce-i incumbă. Încerc să-mi imaginez cum s-a ivit iniţiativa acestei extraordinare cărţi. Din câte am înţeles, Mircea Ciobanu, aflat în călătorie în Elveţia şi plimbându-se prin împrejurimile Genevei, a avut ideea de a încerca marea cu degetul anunţându-se la Versoix. Regele, pentru care, prin felul existenţei sale în cei peste patruzeci de ani ai exilului, eticheta e redusă la mai puţin decât minimul şi care e un om nu foarte comunicativ nici locvace, dar extrem de accesibil şi deschis, ştiind să suprime distanţele cu cea mai naturală simplitate, a acceptat şi s-a supus unui interogatoriu deferent, dar îndrăzneţ şi tenace. Fără îndoială că aceste întreţineri i-au pasionat progresiv pe ambii interlocutori: e vădit că ele s-au desfăşurat sub o zodie de mare inspiraţie. Poate că intenţia iniţială nu va fi fost a unei cărţi, ci doar a unui interview ceva mai lung, a cărui idee îi va fi venit lui Mircea Ciobanu către sfârşitul primului său sejur, sau poate că oricum nu dispunea de un timp suficient, dar,

văzând ambii interlocutori cât de rodnică este întâlnirea lor, a urmat ca ea să fie reluată cât mai curând cu putinţă spre a fi continuată până la capăt, ceea ce a avut loc, cum vedem, în toamnă.

Binecuvântată a fost iniţiativa lui Mircea Ciobanu! Şi desfăşurată sub augurii cei mai fericiţi. Indiferent care va fi viitorul ţării noastre şi al regelui ei, indiferent dacă în timpul terestru în care mai putem nădăjdui vor ajunge să se regăsească în chip durabil şi folositor, această carte va rămâne una din marile împliniri ale limbii şi literaturii române. Iar dacă va fi tradusă într-o limbă de circulaţie, aşa cum ar fi normal într-o Europă conştientă de valorile ei (dar nu e utopică azi asemenea condiţie?), ea s-ar aşeza de la sine în rândul marilor cărţi de înţelepciune şi experienţă umană, care nu sunt mult prea multe din antichitate până azi, între ele figurând, ca să menţionăm încă un titlu românesc, şi *Jurnalul fericirii* al lui N. Steinhardt.

Regele Mihai e astăzi prea puţin şi mai cu seamă foarte imperfect cunoscut. Dar cei cât de cât informaţi, şi cele poate câteva mii de oameni de bună credinţă care îşi mai amintesc au despre el o imagine simplificată şi sumară, chiar dacă favorabilă. Românii *aceştia*, deci în principal oameni în vârstă, ştiu că regele Mihai a avut o adolescenţă lipsită de căldura unui cămin familial, iar strălucirile exterioare de care are parte cineva destinat rangului suveran au fost pentru el formale şi reci, sarcini stânjenitoare împresurându-i libertatea şi bucuriile tinereţii. Nu mai evoc episoadele care se ştiu: rege copil, detronat de tatăl său, lipsit de prezenţa mamei, fiinţa cea mai apropiată sufleteşte, cea mai înţelegătoare, de o rară delicateţe omenească şi gingăşie feminină, pe care nu a putut-o vedea, în toată perioada celor zece ani de domnie ai tatălui său, decât sporadic şi drămuit, apoi rege din nou, între 19 şi 26 de ani, al unei ţări antrenate într-un război pe care-l vedea dinainte pierdut, neputând, fireşte, să-l dorească pierdut, dar pe de altă parte nici câştigat, singur într-o curte regală izolată, fără agrementele presupuse de profani, cu viaţa privată supravegheată din umbră şi înconjurată de iscoade, văzând dezastrul către care o alianţă funestă şi detestată împingea ţara şi încercând cu puţinii săi sfetnici de taină să găsească o cale de a o scoate din această fatalitate, apoi decizia sa temerară, curajul său disperat, necontând decât pe fidelitatea netestată dar imediat confirmată prin fapte a armatei, apoi lunga tensiune cu ingerinţele, abuzurile şi cinismul sovietice şi comuniste, cu cinismul, ignoranţa, laşitatea, obnubilarea mentală a marilor aliaţi anglo-saxoni şi a faimosului

„trust al creierului” american care au abandonat infernului stalinist pentru o jumătate de secol vieţile a sute de milioane de oameni din mai mult de o treime a globului. Rezistenţa, opoziţia, demnitatea fără fisură şi curajul dirijat cu tenacitate ale unui rege foarte tânăr (dar, aşa cum spune el însuşi, „în anii aceia nici un om din generaţia mea nu mai era tânăr” şi „în timp ce alţii se maturizau eu îmbătrâneam”). Apoi extorcarea abdicării prin ameninţarea cu uciderea a o mie de tineri arestaţi, de către echipa de gangsteri Groza şi Gheorghiu-Dej. Apoi exilul, precaritatea vieţii materiale, munca, în special cea în domeniul aviaţiei civile, dar şi cea mult mai puţin afecţionată de agent de bursă sau cea de mic cultivator cu clientelă redusă (ca în episodul final din *Candide* al lui Voltaire). Viaţa extrem de austeră („amuzamentele, frivolităţile, erau pentru alţii”, spune regele într-un loc). Regele în exil şi familia lui nu-şi puteau permite decât o rezervă îndoliată de-a lungul deceniilor ce treceau peste poporul român îngropat de viu. Regele nostru alături de o regină care, ca tânără principesă purtătoare a unuia din cele mai mari nume ale istoriei, a avut curajul magnific, inspirat de iubire, de a se logodi cu un rege a cărui detronare era iminentă.

Tot ce ştiau despre regele Mihai oamenii de bună credinţă care-şi mai amintesc sunt aceste trăsături de caracter exemplare, ţinuta lui morală exemplară, extraordinara lui prestanţă fizică, alura lui cu adevărat regală, asociate cu oarecare timiditate, cu o rară şi cuceritoare modestie, nu mai puţin autentică decât marea lui simplitate umană. Nu tot atât s-a cunoscut, deşi nu s-a ignorat cu totul, darul său de a găsi în împrejurări dificile nu totdeauna previzibile cuvintele cele mai adecvate, sobre dar ferme, atitudinea cea mai adecvată şi mai demnă.

Este o mare asemănare de caracter şi de structură umană între regele Mihai şi bunicul său Ferdinand. Evident, nu în toate privinţele, caracterele omeneşti nefiind standardizate iar viaţa fiecărui om, rege sau nu, fiind unică. Dar aceeaşi notorie lealitate, aceeaşi distincţie, aceeaşi delicateţe faţă de semeni, acelaşi devotament neostentativ şi de la sine înţeles, spontan şi necondiţionat, pentru ţară. A fi rege însemna pentru Ferdinand, aşa cum înseamnă pentru Mihai I, a nu putea *prin destin* să aibă alt interes personal decât interesul ţării. Aici se plasează deosebirea esenţială între, pe de o parte, aceşti doi regi ai României şi, pe de altă parte, cel din generaţia intermediară, Carol al II-lea.

Carol al II-lea avea calităţi personale cu totul ieşite din

comun. Aşa cum spune fiul său, „puteai discuta cu el ca cu un profesor de universitate”. Extrem de inteligent, foarte cult, cu o mare putere de muncă, cu un farmec personal irezistibil (sau aproape: unii i-au rezistat): ochii lui albaştri aveau o privire învăluitoare, uşor ironică, deosebit de ataşantă. Ceea ce a făcut pentru cultură în cei zece ani de domnie a fost într-adevăr remarcabil, cu o perfectă competenţă, cu discernământ în alegerea oamenilor (dar numai în acest domeniu). Ei bine, acum, citind cartea lui Mircea Ciobanu, în care auzim gândurile cele mai din lăuntru ale regelui Mihai, formulate în termenii la care recurge cu precizia gândirii sale lipsite de grabă, cu singura grijă de a spune lucrurile adevărat, nici mai mult şi nici mai puţin decât îl autorizau conştiinţa şi memoria sa răbdător consultate, ne putem da seama că strălucita inteligenţă a lui Carol al II-lea era fără profunzime, fără o traiectorie controlată, punând accentul şi opţiunile pe lucruri efemere şi pe ispite nestăpânite, fără reprezentarea efectelor şi nici a realei lor valori. (La un moment dat, Mircea Ciobanu întreabă dacă regele Carol al II-lea nu a fost totuşi o natură puternică, la care fiul răspunde: „Nu, n-aş putea spune. (...) Cred mai degrabă că era o natură slabă, care n-a fost în stare să-şi domine pasiunile”.) Spre deosebire de Carol al II-lea, fiul său, cu rezerva, cu lipsa sa totală de vanitate şi de ambiţie personală, cu uşoara sa timiditate şi exemplara sa modestie, mai mult decât atât, cu graţioasa sa umilitate în faţa realului şi a vieţii, merge consecvent şi coerent în profunzime, la esenţa lucrurilor. Inteligenţa sa, de care nu numai că nu face caz şi cu care nu-i trece prin minte să se laude sau să epateze pe cineva, nu e nici o clipă în defect, ba e perpetuu pătrunzătoare, în perpetuă atenţie, şi, solicitat cu deferenţă dar fără cruţare şi insistent de Mircea Ciobanu, emite nenumărate precepte, observaţii, intuiţii, ipoteze, sentinţe, în formulări memorabile, de o frumuseţe pe măsura sincerităţii sale absolute. Ciobanu îi pune întrebări dificile, indiscrete (respectuoase dar indiscrete, mai mult decât îndrăzneţe) şi nu-l iartă, nu-l lasă să se derobeze, iar regele acceptă, admite, se supune, se livrează, e hotărât să nu revendice nici un menajament, nici o imunitate, răspunde exhaustiv la toate aceste forări în zonele cele mai rezervate ale conştiinţei, aceasta cu un curaj impresionant şi cu o tot atât de impresionantă decenţă. Aceasta a fost posibil fiindcă suntem în prezenţa unui om cu desăvârşire liber, în înţelesul cel mai profund al cuvântului.

Explicaţia acestei libertăţi o oferă chiar regele, în câteva fraze de la sfârşitul cărţii: „Un creştin adevărat este o fiinţă lucidă, nu se

lasă ademenită pe căi potrivnice naturii lui. El aparţine adevărului, şi adevărul ne eliberează". „Eu ştiu că de nimic nu s-au temut comuniştii mai mult decât de credinţa oamenilor în Christos. Ei înţelegeau mai bine decât toţi că un om credincios este un rob mai puţin." „Ori de câte ori vorbesc despre necesitatea credinţei, îmi aduc aminte de vorbele lui William Penn: dacă nu te laşi condus de Dumnezeu, eşti sortit să fii condus de tirani. Mă gândesc uneori că, după primul război mondial, mai mult decât până atunci, dovezile de credinţă ale europenilor începuseră să scadă şi că aşa a fost posibilă ascensiunea unor dictatori ca Mussolini sau Hitler. După cel de al doilea război, înmulţirea dictatorilor a arătat că necredinţa s-a răspândit ca o molimă şi că de aceea oamenii au fost lăsaţi în întuneric, pe mâna unor tirani. Un credincios nu se teme. Şi acolo unde nu este teamă, nu este nici tiranie."

Poate că şi regele Mihai, ca orice om, a cunoscut uneori teama. Dar a dovedit prin toată existenţa sa că nu cedează, în nici un caz, niciodată, acestui sentiment diminuant, natural poate, subuman sigur. Tot ce a făcut, în momente când stihiile pustiirii îl asaltau din toate părţile (insist: din *toate* părţile), a fost să le privească în faţă, netulburat, să le spună exact pe nume şi să nu se încline. Nici actul de abdicare de la 30 decembrie 1947 nu a fost altceva, dacă ne gândim bine, având în faţă întregul tablou.

Regele Mihai este un creştin, cu teamă *numai* de Dumnezeu. De nimeni altul şi de nimic altceva.

Unui astfel de om, unui astfel de rege, nu-i poţi purta, cunoscându-l, decât un imens respect, iar apropiindu-l, o imensă iubire. Asta dacă ai destulă cuviinţă, dacă ai destulă inteligenţă. Dacă nu, îţi poate inspira, desigur, şi alte sentimente. Dar nu teamă.

Discipolii lui Machiavelli, luându-l *ad litteram* fără a-i percepe, o totuşi ocultată, nuanţă ironică, dispreţuiesc un principe care nu inspiră teamă; de fapt îl dispreţuiesc pe Dumnezeu, care nu le inspiră teamă („Teama de Domnul, aceasta e înţelepciunea"). E drept că de la Renaştere încoace (şi chiar înainte, dar rar şi nu fără riscuri, civilizaţia medievală fiind una a libertăţii, contrar a ceea ce cred ignoranţii) aşa-numita de către moderni *„Realpolitik"* s-a arătat rentabilă; în ultimele secole a avut practicanţi iluştri, Richelieu, Frederic cel Mare, Bismarck. În genere, aşa numiţii despoţi luminaţi. Dar a trecut vremea lor. Despoţii veacului nostru numai luminaţi n-au fost, iar admiratorii lor, infatuaţi şi oportunişti, uluiesc prin imbecilitate. Priviţi evenimentele ce se desfăşoară accelerat şi

spectaculos sub ochii noştri. Şi-ar fi imaginat „realiştii” aşa ceva? Pe noi, „naivii”, adică pe noi, lucizii, evenimentele acestea nu ne miră. Nu le mai speram, dar nu ne miră. Cum apare azi celebra întrebare a lui Stalin, aşa de gustată de lumea unui Averell Harriman: „Câte divizii are Papa?”.

Triumful oligofreniei

S-au împlinit patru decenii de când în sinistra toamnă a unui an bogat în dezastre s-a săvârşit o crimă atât de cumplită, încât însăşi stupiditatea ei strigătoare la cer pălise sub imensa ei oroare. Un om de geniu, dătătorul unei opere a cărei incredibilă vastitate îngreunează cunoaşterea nenumăratelor ei splendori, a fost smuls într-o seară din sălaşul muncii lui de savant, târât în bezna unei păduri, batjocorit şi ucis într-un chip a cărui grozăvie nu o vom şti pe deplin niciodată. Fapta venea într-un lanţ sângeros de masacre cărora le căzuseră victime o mulţime de oameni, cunoscuţi şi mai puţin cunoscuţi. Fapta venea după un înspăimântător cutremur de pământ şi după amputările teritoriului naţional fără putinţă de apărare. Se părea că ne ajunsese vedenia lui Ezechiel cu Gog şi Magog. Samavolnicia, sila şi uciderea se vesteau la tot pasul. Prostia agresivă, de asemeni. Nici o atrocitate nu mai putea să surprindă, toate alcătuiau un unic puhoi al teroarei şi barbariei. Totuşi, asasinarea lui Nicolae Iorga i-a tăiat ţării întregi răsuflarea. Fapta aceasta a fost resimţită de toţi ca o decapitare a naţiei. Furia bestialităţii împotriva spiritului, ura dementă împotriva culturii şi inteligenţei şi-au găsit în uciderea lui Iorga o împlinire cutremurătoare: triumful oligofreniei. Atentatele contra culturii şi făuritorilor ei sunt atentate la esenţa naţiunii respective şi la esenţa umanităţii ca atare. Lucrul acesta a fost simţit şi înţeles atunci de cvasi-unanimitatea conştiinţei româneşti.

Iorga spusese răspicat, mereu, în campaniile lui nu rareori pătimaşe, nu rareori nedrepte la adresa unor persoane, dar totdeauna întemeiate pe realităţi verificabile istoriceşte, că fiinţa unei naţiuni se afirmă şi se menţine numai prin cultura ei; vicisitudinile istorice îi pot ameninţa şi chiar desface formele de existenţă statală, cum în atâtea cazuri s-a putut vedea, dar acolo unde există o cultură autentică, nu fabricată, o cultură perpetuată, cu orice preţ, din impuls natural, irepresibil, dar şi cu conştiinţa clară a vitalei ei necesităţi, acolo fiinţa naţiei rezistă, iar la momentul propice, care în cele din urmă vine, ea se va restaura în toată suveranitatea ei. Lucrul acesta l-a spus şi repetat Iorga de nenumărate ori în cursul anilor, iar în ultimul său an de viaţă, când atâtea ţări au fost sugrumate de o putere cotropitoare care-şi alungase propria ei cultură, el l-a proclamat printr-un tir continuu de scurte articole tunătoare, ca de pildă acesta, intitulat *Indestructibilul*, pe care-l reproducem aici în întregime: „Ce

înfăţişare calmă au ţinuturile unde popoarele şi-au pierdut dreptul de a dispune de ele însele! Oameni interesaţi, dar şi de aceia care sunt numai nişte oneşti informatori, asigură că totul merge bine; supt dominaţia străină «ordinea», care s-a făgăduit şi care e singura scuză, domneşte în toate: hrana de toate zilele, fireşte câtă rămâne de la stăpân, liniştea, fără care se aşteaptă o teribilă represiune, şcoli deschise, cu anume dascăli şi programul corespunzător, literatura care nu aţâţă spiritele şi, în loc de teatru, se revarsă valurile de armonie ale reprezintaţiii de operă. /... / Aşa, cred unii, poate să meargă până la nesfârşit, de la o generaţie de fericiţi la alta. / Da, la suprafaţă aşa este. Dar mai e ceva la fund. / Se poate ca cei de acum, într-un moment de slăbiciune, să primească aşa ceva. Se poate ca, la capătul tuturor sforţărilor, la aşa ceva să se supuie. Dar noi suntem cu toţii numai expresia actuală a unui popor care a trăit veacuri întregi. / Putem slăbi, şi putem fi zdrobiţi. Dar aceia n-au avut slăbiciunea şi nici nenorocirea. Cu luptele, suferinţele şi triumfurile lor, ei sunt acolo, în fund, şi nimeni nu-i poate atinge. / Ei sunt indestructibili" (*Neamul românesc*, 30 martie 1940; cf. N. Iorga, *Ultimele*, Craiova 1978, p. 90). Altă dată, cu mulţi ani înainte, Iorga scrisese într-un articol ocazional această frază, care consună cu textul citat mai sus: „... dacă oamenii pot părăsi dreptatea ce suferă şi o pot uita chiar în locul ei de zăcere, ei nu sunt aşa de mişei încât să nu alerge după dreptatea care se încinge pentru luptă şi sare asupra duşmanului" (*Giuseppe Garibaldi*, 28 iunie 1907, cules în *Oameni care au fost*, Bucureşti, 1966, vol. II, p. 174). Se pare cumva că în aceste texte nu e vorba propriu-zis de cultură? E vorba de suflet, e vorba de conştiinţă, care în lipsa culturii pier. Dar cultura nu poate exista decât în totalitatea manifestărilor ei, care unora le par un lux, o joacă, ceva frivol şi superfluu, chiar o sustragere de la treburile serioase, productive. Aceştia nu ştiu şi trebuie să li se spună, chiar dacă nu sunt în stare sau nu vor să înţeleagă, câtă muncă, ce fel de muncă, temeinică, neîntreruptă, cere neapărat creaţia intelectuală şi artistică *profesională*. Un lux, cultura? Poate, dar fără luxul acesta fiinţa unei naţii se atrofiază până la dispariţie. Talent, plăcere, gust, adică lucruri ce nu pot fi „încadrate" după criterii sigure? însuşiri pe care unul sau altul le poate contesta? Uneori un fel de a trăi şi a lucra care poate stârni invidia, eventual dispreţul? Poate că da. Dar şi efort, sacrificiu, răbdare, ştiinţă. Ca în cazul lui Iorga însuşi. De asemeni în al unor Eminescu, Hasdeu, Caragiale, Sadoveanu, Pallady, Enescu, Brâncuşi, odinioară Cantemir. Adică în cazul tuturor celor care, în ţara noastră

ca şi în toate ţările, au dat şi dau naţiei nu numai bucurie, alinare, încredere, dar şi dreptul şi tăria de a-şi revendica locul în lume. Iorga a fost un exemplu impresionant nu numai de uriaşă muncă intelectuală, dar şi de conştiinţă a necesităţii absolute pe care o reprezintă cultura în viaţa unui popor. Cu cât anti-cultura se profila mai ameninţătoare, cu atât Iorga îi opunea mai răspicat şi mai tenace glasul spiritului. „*Cu mamutul ori contra mamutului, aceasta e chestiunea*”, spune Iorga în unul din articolele scrise în vara anului 1940.

La instalarea dictaturii legionare se dezlănţuise în presă valul unei nemaipomenite vulgarităţi de limbaj, în special la adresa fostului rege, din partea unor tămâietori neofiţi şi zeloşi ai noului regim. Această deşănţare, indiferent de nedemnitatea celui vizat, a atras replica imediată a lui N. Iorga; o chemare la ordine şi o lecţie de cuviinţă, apărută în 13 septembrie 1940 în *Neamul românesc* sub titlul răsunător ca o somaţie SĂ NU FIM MOJICI. Proclamând aceasta, ştia că riscă. S-a văzut.

Eshatologia tancului

În 1953 la Berlin, în 1956 la Budapesta, în 1968 la Praga, tancurile sovietice au funcţionat implacabil. În 1991, la Moscova, n-au mai funcţionat.

De ani de zile, de zeci de ani, trăiam în psihologia tancului. În folclorul socialist românesc apăruse de anul nou bancul: „primiţi tăncuşorul?" (sau: „tanc de vei visa, prieten îţi va intra în casă"). *Ultima ratio* a doctrinei Brejnev asta era: tancul. Şi iată că tocmai la ei acasă, când a fost „la o adică", sovieticii n-au mai reuşit „normalizarea" prin acest procedeu clasic, reputat infailibil. Cine şi-ar fi putut închipui că o lovitură de forţă, pusă la cale de şefii celor două instituţii care garantau puterea sovietică şi băgaseră groaza în omenire, K.G.B.-ul şi Armata Roşie, avea să se isprăvească prin cel mai lamentabil fiasco al istoriei? Dezastrul din 1588 al „Invicibilei Armada" ţinea de categoria tragi-comicului, cum a insinuat-o Shakespeare prin personajul Don Adriano de Armado, din *Love's labours lost*. Fâsâiala sovietică din august 1991 ar fi de un pur efect comic din vremea filmului mut, dacă n-ar fi fost cadavrele celor trei tineri.

Explicaţia pozitivistă a fenomenului e desigur posibilă, plauzibilă şi adevărată, dar în fond rămâne irelevantă. E adevărată, dar nu destul de realistă. Un realist profund nu se mulţumeşte cu explicaţii prin A+B. Nu le respinge, bineînţeles: explicaţia pozitivistă, cauzalistă, este ineludabilă, obligatorie, riguroasă, strictă. Dar cine se mulţumeşte cu atât, în anumită ordine de evenimente şi fenomene, nu ajunge la esenţa lucrurilor. Un realist profund merge mai departe cu analiza, cu raţionamentul, cu imaginaţia, cu intuiţia. El trebuie să opereze cu luciditate maximă. Nu există luciditate pentru cine nu suportă lumina orbitoare. Pentru cine nu mai vede nimic la această lumină.

Explicaţia realistă a puciului eşuat din august 1991, precum şi a întregului proces istoric de trei sferturi de secol care a dus la el, e de natură eshatologică. E sfârşitul unui ciclu de categoria Gog şi Magog. Nu glumesc deloc şi nu fac pe paradoxalul, cum mă taxează unii prieteni fiindcă am avut imprudenţa să folosesc cuvântul „paradox" în titlul unei cărţi. Dacă ascultăm viaţa, dacă aprehendăm cu *bun simţ* şi atenţie lumea şi viaţa, înţelegem rostul multor lucruri. Nu al tuturor, dar al multora. A devenit demult o platitudine citarea

celebrului distih din *Hamlet*, la care dăm din cap aprobativ şi trecem mai departe fără a ne opri o secundă pentru a-i realiza fantastica încărcătură: *There are more things in heaven and earth, Horatio, / Than are dreamt in your philosophy*. (Sunt mult mai multe lucruri în ceruri şi pe pământ, Horatio, / Decât poate visa filozofia voastră.)

Am un obicei bătrânesc, poate superstiţios, dar care nu a dat greş niciodată: în noaptea anului nou, înainte de culcare, deschid Biblia la întâmplare, iar dimineaţa citesc primele versete de pe pagina din stânga. Evident, cel mai adesea sunt din Vechiul Testament. Fie că răspund la frământări intime, personale, fie la marile îngrijorări ale lumii, totdeauna textele respective îmi luminează înţelegerea. Anul acesta a fost următorul: „Se clatină pământul, se cutremură, căci planul Domnului se împlineşte şi El va face din ţara Vavilonului un pustiu nelocuit. Vitejii Vavilonului nu mai luptă ci stau în cetăţui, puterea le este sleită şi au ajuns ca nişte femei. Vrăjmaşii pun foc locuinţelor lor şi le sfărâmă zăvoarele! Se întâlnesc alergătorii, se încrucişează solii, ca să vestească împăratului Vavilonului că cetatea lui este luată din toate părţile...” (Ieremia 51, 29-31). Nu se putea încheia anul 1991 decât pe aceste versete. Am trăit să vedem sfârşitul a ceea ce Ronald Reagan, acest mare preşedinte pe care diverşi netoţi îngâmfaţi îl făceau cow-boy şi actor de cinema ratat, a numit cu cea mai meticulos exactă vorbă, de cea mai mare justeţe metafizică: *the empire of the Evil* (împărăţia Răului). Am trăit să vedem debulonarea statuilor lui Lenin şi a lui Djerzinski, rebotezarea Sankt-Petersburgului, dispariţia steagului roşu cu secera şi ciocanul, dispariţia lui „U.R.S.S. bastion al păcii e!”. Am fost contemporanii şi martorii unei fantastice Epifanii, trebuie să fim conştienţi de asta. Sub ochii noştri lumea lui Rubliov, a lui Serafim din Sarow, a lui Gogol, a lui Dostoievski şi a lui Soljeniţîn iese triumfătoare din îndelungatul Purgatoriu în care misterioasa Providenţă a îngăduit să fie martirizată de patru generaţii.

Evident, evenimentul face parte dintr-o suită de evenimente desfăşurate istoric şi relevând dimensiunea politicului. Vorba lui Napoleon: „politica e Destinul!”. Evident, nu trebuie să ne culcăm pe lauri. Evident, orizontul e încărcat de nori ce prevestesc poate alte furtuni, evident, istoria nu se încheie şi, cum spune Hegel, ea nu e terenul fericirii. Dar e al speranţei (a fost aceasta tot timpul, şi mai ales în cele mai crâncene momente). Dar ciclul acestui imperiu al Răului s-a încheiat. Vor veni, desigur, ca totdeauna, o mulţime de rele, unele după altele. Dar caracterul malefic al acestui ciclu cred că

pentru o vreme nu-l vom mai cunoaşte decât din amintiri şi din istorie. Zic *malefic*; acest caracter l-au mai avut şi alte cicluri din istoria lumii. Ceea ce e malefic ţine de o zare misterioasă şi intră într-o zodie în care nici divinul nu e departe.

Dar misterul acestor lucruri, şi esenţa lor miraculoasă, îmbracă înfăţişări fireşti, pe care le vedem ca profane. Ce s-a întâmplat şi continuă să se întâmple sub ochii noştri e absolut firesc, perfect natural şi poartă nişte nume de toată lumea ştiute. Principalul nume al seriei este Mihail Sergheievici Gorbaciov. El a fost omul căruia i-a revenit să declanşeze toată mişcarea prin care imperiul Răului a sucombat (şi el însuşi o dată cu acesta). A fost de fapt un ins extraordinar şi îl putem numi providenţial. Providenţial, dar fără simţul Providenţei. Nu a înţeles că mişcarea de el declanşată duce necesarmente pe un cu totul alt tărâm. Schimbând ce e de schimbat, rolul său e comparabil cu al lui Virgiliu în *Divina Comedie*, care îl duce pe Dante până în pragul Paradisului, dar acolo nu are acces. Gorbaciov a fost unul din cei mai benefici comunişti. Totuşi, – comunist. De acest lucru nu s-a putut mântui.

Am în faţă o carte lămuritoare pentru cele ce s-au întâmplat şi se vor mai întâmpla, este *Viitorul se scrie: Libertate*, a lui Eduard Şevarnadze, apărută înainte de evenimentele din august. Ceea ce adaogă interesului ei este o prefaţă inedită, pentru ediţia a doua, apărută în noiembrie. Figura lui Şevarnadze se încarcă retrospectiv de o aură cu totul deosebită. Rolul lui de Cassandră în desfăşurarea evenimentelor din Uniunea Sovietică de un an încoace dă întregii desfăşurări o rezonanţă de mare scenariu tragic, în care derizoriul episod final al puciului capătă cu totul alte conotaţii decât cele pe care le relevam la început. (îl reabilitează de altminteri, în sensul că îl scoate din categoria comicului de film mut şi îl plasează sub specia maledicţiei, versetele biblice transcrise mai sus.) Demisia lui Şevarnadze din funcţia de ministru de Externe şi faimosul său strigăt de alarmă în şedinţa Sovietului Suprem: „Vine dictatura!” i-au dat o dimensiune profetică, pe care nu i-o mai poate nimica şterge. La aceasta se adaogă fraza semi-sibilină rostită de el în prima noapte după declararea stării de excepţie, când a venit la Casa Albă să se alăture lui Boris Elţîn: „Dacă Mihail Gorbaciov este implicat, ca victimă sau complice, în acest complot, va trebui să dea socoteală!”. Tâlcul poate fi (cred că este): e complice în rolul de victimă.

Prefaţa lui Şevarnadze, intitulată: *August 1991, lovitura de stat: „forţele întunericului” ies la lumină* este unul din textele cele

mai grave şi care vor rămâne în istorie legate de acest eveniment. Dar un alt amănunt din cartea lui Şevarnadze, deci anterior evenimentului din august 1991, este un pasagiu din introducere: „Din ce în ce mai mult se presimţeau, se aprehendau evenimente care puteau reduce la zero rezultatele obţinute în mare măsură graţie încrederii pe care interlocutorii noştri o aveau în mine. Continuând să dialoghez cu ei făceam tot posibilul pentru a-i convinge de necesitatea de a susţine perestroika. Eram crezut. Dar, din când în când se petreceau lucruri în urma cărora nu-i mai puteam privi în ochi." Cuvintele acestea măsoară enorma distanţă parcursă în relaţiile internaţionale ale Uniunii Sovietice, care îşi pierdea treptat calitatea de „imperiu al Răului". Închipuiţi-vă pe Molotov, pe Vîşinski, pe Gromîko spunând asemenea cuvinte. Aceste cobre priveau în ochi, cu cea mai sfidătoare lipsă de ruşine, pe nişte interlocutori fascinaţi (când nu erau pur şi simplu complici cu ei).

Fapt este că, odată salvat din captivitatea (consimţită) în care l-au ţinut în Crimeea complotiştii (salvat prin acţiunea lui Elţîn), Gorbaciov nu mai era decât un cadavru politic. Lucrul acesta a apărut eclatant, printr-un strigăt al inimii, când, în Parlamentul Rusiei, încolţit de Elţîn să citească numele celor numiţi de el în ultima vreme în posturi de răspundere şi care s-au dovedit a face parte din tagma puciştilor şi partizanilor lor, Gorbaciov a exclamat: „să nu lunecăm pe panta isteriei anti-comuniste!" şi când a mai declarat şi că el nu e o giruetă şi nu-şi reneagă convingerile socialiste. Ca şi cum a voi, după trei sferturi de secol de teroare comunistă, să repudiezi orice urmă de socialism ar fi o isterie, şi nu ar fi fost isterie pro-comunismul delirant al intelectualilor occidentali de la Romain Rolland la Sartre. Evident, Gorbaciov a fost o mare figură, dar o figură care *a fost*.

Binomul Sartre-Beauvoir

O vorbă pe care i-o atribuiam lui Jean-Paul Sartre, fără a fi verificat dacă-i aparţinea într-adevăr şi pe care ne-o repetam unii altora între prieteni şi când se potrivea şi când nu se potrivea, recomanda să ai dreptate cu graţie şi să greşeşti cu autoritate (formularea franceză nu se poate traduce adecvat în româneşte: *avoir raison avec grâce et tort avec autorité*).

Preceptul acesta e dintr-o perioadă când Sartre era încă pentru noi, cei din Est, o figură atrăgătoare, incitantă şi, una peste alta, simpatică. Toată ambianţa în care se mişca, denumită generic prin toponimul parizian Saint-Germain-des-Prés, reprezenta atunci, (ce iluzie!) pentru noi, oarecum centrul lumii. Alte puncte similare de raliere a inteligheţiei, în alte ţări, dacă existau, ne erau necunoscute sau, în cel mai bun caz, nu ne erau familiare. În timpul războiului fusesem, cei mai mulţi dintre noi, aliatofili, dar imediat după Eliberare Franţa îşi reluase locul privilegiat, de fapt monopolul intelectual, cu noile ei vedete, între care Sartre asuma un rol oarecum de vioara întâi. Recomandarea de a greşi cu autoritate ni se părea o invitaţie amuzantă la auto-ironie, dar partea primă, a avea dreptate cu graţie, ni se părea că atinge un nivel şi estetic şi moral al amenităţii şi curtoaziei. Cu vremea, Sartre şi alături de el Simone de Beauvoir au început din ce în ce să aibă mai puţină dreptate şi deci mai puţină graţie, în schimb s-au pronunţat *din ce în ce mai autoritar „în sensul istoriei”*, adică al nedreptăţii impenitente şi copleşitoare. În romanul Simonei de Beauvoir, *Les Mandarins*, mediocru, dar lizibil (spre deosebire de *Les chemins de la liberté* al lui Sartre, mediocru şi ilizibil), apar, sub nume transparente, o mulţime de personalităţi ale vieţii intelectuale, artistice şi mondene a Parisului, între care Montherlant şi Camus, priviţi cu un dispreţ strivitor, ca nişte nulităţi intelectuale şi, în plus, *horribile dictu*, de dreapta. Suficienţa nemaipomenită, autoidolatrizarea binomului Sartre-Beauvoir, cinismul facil şi lipsit de spirit, impudoarea sexuală (nu şocantă obiectiv, adică literar, dar foarte şocantă în context) şi mai ales aroganţa, infatuarea, plus caracterul delator şi intolerant sau, mai exact, insensibil şi incomprehensiv faţă de toţi confraţii şi presupuşii prieteni, dau cititorului un sentiment dezagreabil, adică, strict etimologic, de antipatie, de simţire antagonică, de inversul oricărei forme de simpatie. Această doamnă scrisese mai demult două texte

filozofice foarte inteligente, deşi, bineînţeles, nedeschizând câtuşi de puţin vreo potecă în domeniu, *Pyrrhus et Cinéas* şi *Pour une morale de l'ambiguité*, aşadar două scrieri care atestau, dar inutil, inteligenţa autoarei precum şi buna ei pregătire (era profesoară de filozofie). Inutil – zic –, deoarece romanul amintit (mă refer numai la el, fiind documentul cel mai răspicat din punctul de vedere din care îl consider, dar nu e nicidecum singurul), romanul acesta, *Les Mandarins*, (repet: nu fără oarecari calităţi literare), pune la urma urmei destul de prevestitoare semne de întrebare asupra acestei inteligenţe. Fiindcă, oricum, dă în chip cam naiv pe faţă arama autoarei. Şi o dată cu ea pe a binomului Sartre-Beauvoir ca atare.

Jean-Paul Sartre a însemnat pentru noi, pe vremea primei perioade staliniste, un reper important şi prestigios, obiectiv inspirator de simpatie, mai exact de adeziune intelectuală. Era înjurat în Uniunea Sovietică şi bineînţeles şi la noi. Uitatul N. Moraru şi alţi ideologi-şefi şi subşefi îl făceau de două parale în articole şi broşuri. Asta în primul rând, probabil, din cauza piesei *Les mains sales*. Dar nu numai. Mai era şi filozofia. Nimeni probabil nu citise *L'être et le néant*, dar ce putea să fie decât o filozofie duşmănoasă, idealistă, burgheză şi decadentă? Mai ales că, aşa se auzise, era inspirată dintr-o filozofie nemţească numită „existenţialism" a unuia Heidegger, hitlerist notoriu. Aşa că în lunga perioadă a realismului socialist Sartre era făcut albie de porci şi prin urmare noi, elementele nesănătoase, îl priveam ca pe unul de-ai noştri, ne procuram cum puteam câte unele din cărţile lui şi îl admiram oricum, pe citite sau nu. Admirasem la timp, în ce mă priveşte, în 1938 şi 1939, câteva nuvele (nu toate) din volumul *Le mur*, romanul *La nausée*, pe urmă piesa *Huis clos* (nu şi celelalte), primele volume din *Situations*. Cam atât ca admiraţie, în primul timp. Mult mai târziu autobiografia *Les mots*, dar era prea târziu. Între timp apucasem şi noi, în ţară, să auzim de piesa *Nekrassov*, apoi s-o şi citim şi să rămânem uluiţi de atâta infamie şi imbecilitate. Eu unul mă detaşasem deja după ce încercasem zadarnic să citesc primul volum, *L'âge de raison*, din ciclul plicticos şi tendenţios *Les chemins de la liberté* şi după ce tot zadarnic încercasem să citesc şi opul filozofic *L'être et le néant*. Ca şi ideologii comunişti am detestat şi eu această cărămidă (într-o oarecare măsură tot ca ei, fără să o fi citit sau mai exact fără să o fi dus până la capăt), dar din alte motive. E îngrozitor de plicticoasă, pretenţioasă, sucită şi *outrecuidante*, ca să folosesc această admirabilă vorbă veche franceză, care înseamnă înfumurare peste

măsură. De fapt, o vană speculaţie, un tratat moftologic (în care, ce e drept, dacă ai răbdare şi timp de pierdut poţi totuşi găsi reflecţii aparent profunde sau fericit formulate).

A venit apoi vremea ca Sartre să nu mai fie înjurat în Uniunea Sovietică şi deci nici la noi. Devenise tovarăş de drum, luptător pentru pace, angajat, dragă Doamne, angajat în toate acţiunile ipocrite, mincinoase, ignobile şi ferite de risc ale comuniştilor. Mai breaz decât Steinbeck, Seferis, Hemingway, Camus, Mauriac, decât atâţia predecesori iluştri, a făcut gestul publicitar (în fond o mojicie) de a refuza premiul Nobel pe motiv că nu fusese încă acordat cimpanzeului stalinist Soholov, autor improbabil al unei cărţi cu adevărat mari şi autor sigur al altora despre care minimul ce se poate spune e că sunt cu desăvârşire nule. Gestul a avut efect: în anul următor juriul Nobel, care prinde din zbor ocaziile de a se mai dezonora din când în când (adică, eufemistic spus, de a fi, vorba ceea, obiectiv) l-a premiat pe individ.

A mai venit şi răzmeriţa pariziană din mai 1968 când a crezut Sartre că i-a picat sorocul să fie ceea ce de mult îşi închipuia că i s-ar potrivi, *leader* politic, mare insurgent, erou revoluţionar. Dar, decepţie, trecuseră frumoasele zile de la St. -Germain-des-Prés, crescuse altă generaţie care nu mai avea nimic sfânt, ceea ce, nu-i aşa? era foarte bine, dar uite că şi Sartre li se părea acum cam răsuflat! Pe urmă, disperat bietul de el, a încercat să-şi recapete aura de vedetă prin martiraj civic, urcându-se pe câte un butoi la o răspântie ca să încurce circulaţia interpelând trecătorii şi distribuind tracturi, dar generalul de Gaulle, mai pişicher, dăduse ordin poliţiştilor să nu-l aresteze oricât ar fi de turbulent. Pe urmă, ghinion, a sosit în Occident Soljeniţîn, precedat de o altfel de glorie decât cele confecţionate pe piaţa pariziană şi simpla prezenţă a acestui formidabil om al Estului a măturat ca prin farmec toate gargariselile stângiste. Ele continuă, desigur, dar într-o acustică redusă la exactele lor proporţii de orăcăieli ţâfnoase şi derizorii. Acum, aici, la Paris, când ia cuvântul vreun comunist, se râde.

În tot acest timp s-a mai inversat şi altă înclinare de balanţă, cea a unei mai vechi confruntări, între doi vechi camarazi de studii (care se şi chemau pe vremuri între ei „mon petit camarade") până ce unul din ei, adică Sartre, declarându-l pe celălalt, adică pe Raymond Aron, reacţionar, deci tâmpit, sau câne: *un anticomuniste este un chien*, l-a, cum ar veni, desfiinţat). La început raportul era inegal. Favoritul tuturor pariurilor era Sartre, strălucitul, genialul,

polivalentul, faţă de care Aron nu era decât un studios netalentat, specialist în domenii aride şi lipsite de şansa succesului. Unul din actualii încă tineri corifei intelectuali ai stângismului mai mult sau mai puţin pocăit, Bernard-Henri Lévy, zice că e preferabil totuşi *d'avoir tort avec Sartre plutôt que d'avoir raison avec Aron*. Dar spune asta într-un context în care recunoaşte destrămarea mitului sartrian. Da, Sartre era supradotatul, omul (cândva) de spirit, artistul, iar Aron tocilarul, seriosul, plicticosul. Dar accentele s-au mutat. Sartre nu mai avea *tort avec autorité*, ci în chip autoritar. Nuanţa îl defavorizează. Aron a avut dreptate, şi nu fără graţie. Iată că în cele din urmă Aron a avut *les rieurs de son côté*, iar Sartre, în aceeaşi vreme, pe lângă demonetizare şi ieşirea din vogă a avut parte de un foarte trist sfârşit de viaţă (pe care de altminteri Simone de Beauvoir l-a consemnat pentru public şi posteritate cu grija de a nu omite nici un detaliu penibil al decrepitudinii fiziologice ce a acompaniat acest sfârşit). Pe lângă aceste nefericiri şi ca un efect al lor Sartre devenise intelectualmente nu diminuat, dar vulnerabil şi îşi pierduse putinţa sau poate (ceea ce e şi mai trist) dorinţa de a străluci, de a avea replică, de a fi el însuşi.

Iată de ce o carte recentă, care în alt moment mi-ar fi dat apă la moară şi m-ar fi uns pe suflet, îmi lasă un gust foarte amar şi mă îndeamnă să-mi amintesc ce a însemnat totuşi Sartre pentru mine şi generaţia mea cu câteva decenii în urmă. E vorba de o carte intitulată *Une si douce occupation*, de Gilbert Joseph, apărută la Albin Michel în septembrie 1991. Autorul este un istoric şi un romancier, care a mai scris între altele o lucrare despre diplomatul suedez Wallenberg, apărătorul evreilor la Budapesta în 1944, arestat de sovietici şi dispărut în tainiţele Gulagului. Titlul cărţii e imposibil de tradus în româneşte fără confuzie. Nu merge nici „o atât de blândă", nici „o atât de dulce Ocupaţie", cu atât mai puţin „atât de plăcută", deşi acestea ar fi accepţiile posibile ale termenului; cât despre cel de „ocupaţie", ar putea da ideea de „îndeletnicire", total necorespunzătoare. E vorba, de fapt, de felul cum s-au strecurat şi au trăit Sartre şi Beauvoir în timpul ocupaţiei germane în Franţa. Cu argumente şi probe convingătoare, cu o logică a interpretării care face perfect plauzibilă această acţiune de radicală demitizare a pretenţiei binomului Sartre-Beauvoir de a fi fost nişte rezistenţi neînfricaţi, prezentarea lor nu numai ca nişte biete făpturi speriate, cedând prea omeneşte seducţiilor laşităţii, dar şi ca unii aproape dispuşi la colaborare (nu e aici un proces de intenţie, ci simplul constat al unor

demersuri nedecisive, dar destul de clare), în plus vanitoşi până la neomenie, insensibili la nenorocirile altora, invidioşi, sordizi sub toate aspectele, cel fizic în primul rând, prezentarea aceasta, aşadar, îmi pare desigur justă, desigur necesară, desigur de natură să lumineze psihologia şi etica foarte discutabile ale stângiştilor în genere şi tovarăşilor de drum, dar mă contrariază totuşi. E adevărat ce spune Gilbert Joseph (cartea e bine scrisă şi amuzantă, de o maliţie imperturbabilă în punerea oarecum pe două coloane a pretenţiilor cu realităţile), dar adevărul e şi, totuşi, că Sartre a fost, chiar reducând lucrurile la proporţiile exacte, cu cuantumul de relativă turpitudine pe care-l comportă, o mare inteligenţă a Franţei, o mare figură, cu toate odioasele lui scăderi şi semi-imposturi. A fost chiar, nu numai la un moment dat, dar mai ales la un moment dat, mai demult, un generos. În felul lui, bineînţeles. O generozitate foarte compromisă, dar în fond, oricum, reală. Nu pot, îmi dau abia acum seama, să comentez această remarcabilă carte, tocmai fiindcă îmi convine prea mult, îmi e prea la îndemână s-o aprob, sunt de aceeaşi părere cu autorul. Dar de acord nu sunt. Aş avea o conştiinţă vinovată dacă aş fi acum atât de sincer. Apărându-l acum pe Sartre ca funia pe spânzurat, încerc să fac pe *advocatus diaboli*, adică pe *advocatus Sartri*. Ar fi vrut el să joace rolul diavolului, tare i-ar mai fi plăcut. Dar nu era, acest mare scriitor, bietul de el, de talie să joace asemenea rol.

III.

Încercarea înţelegerii

în amintirea Danei Dumitriu

Pe Mircea Eliade l-am văzut şi auzit o singură dată în ţară, înainte de ultimul război: în primăvara 1938, la Dalles, unde a ţinut o conferinţă despre „căutarea absolutului" la Balzac, în cadrul unui ciclu consacrat autorului *Comediei umane* (nu era vorba numai de romanul cu respectivul titlu, ci de viziunea balzaciană în total). Cu o săptămână înainte, în acelaşi ciclu, vorbise Ralea, care, aşezat la pupitru, se adresa publicului cu o agreabilă familiaritate. Cu uşorul său accent moldovenesc declarase de la început că e „gutunărit", scuzându-se pentru timbrul alterat al glasului, pe care şi-l dregea tuşind din când în când, în timp ce îşi ducea la gură batista albă din buzunarul de la piept; ca de obicei, era de o eleganţă vestimentară perfectă şi plină de naturaleţe. În schimb, Eliade, îmbrăcat nu fără căutare dar nu cu gust, într-un costum bătând în vânăt, cu jiletcă la două rânduri sub vestonul răscroit, cravata şi cămaşa nefiind prea nimerit asortate, vorbea în picioare, cu glas metalic, autoritar, aproape agresiv; m-a frapat o formulă pe care o repeta insistent: „La Balzac absolutul intervine VER-tical, VER-tical!"; spunând aceasta, lovea impetuos pupitrul cu muchia palmei, ca la karate. Conferinţa a fost extraordinară, de neuitat. El era atunci de 31 de ani, avea încă tot părul şi o talie zveltă, tinerească, iar ochelarii îi dădeau un aer distant şi rece, de experimentator, deşi el vorbea cu multă pasiune, dar o pasiune stăpânită, dirijată. Treizeci de ani mai târziu, în 1968, l-am întâlnit la Paris de mai multe ori şi am avut parte de câteva lungi convorbiri cu el. Părul îi căzuse, vocea îi devenise voalată, iar stridenţa şi energia de odinioară cedaseră unei amenităţi tolerante şi placidităţii fumătorului de pipă. Dar Eliade rămăsese pentru mine cel dinainte, cel pe care până la amintita conferinţă nu-l văzusem niciodată, dar îl citisem mai întâi în colecţia *Vlăstarului*, apoi în *Cuvântul*, în *Vremea*, în *Revista Fundaţiilor regale*, şi pe care, din cauza unor coincidenţe, în fond nerelevante, dar care mie îmi păreau augurale, îl consideram ca pe un fel de frate mai mare.

Coincidenţele erau acestea: el s-a născut pe strada Melodiei la numărul 1, în luna martie; pe aceeaşi stradă m-am născut şi eu, la

numărul 8, tot în martie, 12 ani mai târziu; ca şi el, am urmat clasele primare la şcoala Mântuleasa iar liceul la Spiru Haret; ca şi el, mi-am văzut tipărite încercările literare timpurii în *Vlăstarul*, din al cărui comitet de redacţie am făcut apoi ca şi el parte. Coincidenţele se opresc aici, dar mie, atunci, îmi păreau suficient de semnificative. De ce aş ascunde că nici acum nu mi-au devenit indiferente?

Două cărţi româneşti de eseuri, la interval de un an, citite la apariţie şi mult recitite de-atunci, au avut asupra mea în anii adolescenţei o influenţă hotărâtoare: *Pentru arta literară*, a lui Paul Zarifopol (1934) şi *Oceanografie*, de Mircea Eliade (1935). Întruneam aşadar fără inconvenient influenţele mai mult sau mai puţin simultane a două spirite în principiu antagonice. Pe mine antagonismul acesta, care, de fapt, la acea dată se consumase, nu mă afecta. Citisem în 1935, în *Revista Fundaţiilor regale*, un articol al lui Mircea Eliade, *Când trebuie citit Paul Zarifopol*, care lichida controversa şi mă satisfăcuse deplin. Ştiam bineînţeles că „tânăra generaţie" care se manifesta furtunos şi al cărei „şef" declarat era Mircea Eliade ducea o campanie de radicală contestare a valorilor reprezentate de „bătrâni" (dintre care unii nici nu împliniseră 40 de ani) şi împotriva cărora imagina (hiperbolic, evident, formula fiind a lui Cioran) o „noapte a sfântului Bartolomeu". Fără să ader la ele, atitudinile acestea nu mă contrariau (îl admiram pe Nietzsche şi-mi plăcea spiritul de tăgadă şi frondă, care altminteri mă încântase şi la Zarifopol), ba chiar, adesea, mai cu seamă la Eliade, le găseam serioase, nuanţate şi convingătoare. Dintre cărţile „tinerilor" îmi plăcuse enorm eseul sobru şi plin de umor filozofic al lui Noica, *Mathesis sau bucuriile simple* (1934), premiat de juriul, alcătuit din „bătrâni", al Fundaţiilor regale. În ultim resort, eu cu „bătrânii" ţineam totuşi. Convulsiile „agonice" şi retorica „disperării" pe care le arborau mulţi tineri îmi păreau nesincere şi ridicule. Gustasem grozav parodiile *În genul tinerilor*, semnate Antisthius (alias N. Steinhardt). Cele mai reuşite nu erau atât cele inspirate de specimenele retorico-bombastice, mai lesne parodiabile, cât tocmai cele după mai vârstnicii foşti colegi de la Spiru Haret ai autorului, Constantin Noica şi Mircea Eliade, care, nefăcând niciodată nici pe agonicii, nici pe disperaţii, nu se pretau decât la o parodiere subtilă, interioară, de un inenarabil haz intelectual.

Eu nu cunoşteam atunci pe nici un reprezentant al „tinerei generaţii", în schimb, prin relaţii de familie, cunoşteam mulţi intelectuali „bătrâni", unii într-adevăr în jur de şaizeci de ani, dar

majoritatea între 40 şi 50, personalităţi notabile, câteva chiar ilustre. Toţi manifestau un dispreţ imens faţă de gerontocraţia mediocră şi abuzivă din învăţământul superior, din instituţiile culturale şi din viaţa publică. Foarte des aveam prilejul să-l văd pe Ralea, care mă fascina cu inteligenţa lui suplă, deschisă, foarte cultivată, dar total lipsită de pedanterie, precum şi cu firea lui de juisor rafinat, om de lume sociabil şi spiritual. Volumaşul lui din 1936, *Valori*, delectabil şi incitant, a intrat şi el, oarecum în prelungirea lui Zarifopol, în repertoriul referinţelor mele curente.

Ralea şi Eliade nu se simpatizau. În prezenţa lui Ralea evitam să vorbesc de Eliade. Nu cred că antipatia asta se datora dezacordurilor temperamentale sau ideologice. Nici unul, nici celălalt nu erau exclusivi în privinţa asta şi aveau cel puţin un bun prieten comun în persoana comprehensivului profesor Alexandru Rosetti. Nici Eliade nu era un auster, cu toate doctrinele ascetice pe care le vehicula şi pe care cândva le şi experimentase personal. Ralea avea însă reacţii humorale, iar idiosincrasiile lui erau mult mai puţin de „ideologie", cât mai cu seamă de gust. Rolul lui Eliade ca „şef" al unei generaţii de „trublioni" (termen mai mult sau mai puţin echivalent, la Anatole France, cu irlandezul „hooligan"[1]) nu-i putea provoca lui Ralea decât o reacţie de respingere. Însuşi France, că tot îl pomenirăm, autor foarte preţuit de Ralea şi în genere de „bătrâni", dar oaie neagră pentru „huligani", devenise o piatră de încercare: a nu-l accepta era consecinţa unor opţiuni străine criteriilor propriu-zis literare. Într-un roman, *Nuntă în cer* (1938), Eliade îl aminteşte în treacăt, nu fără o nuanţă de stimă culturală, dar prin gura unui personaj; în *Oceanografie* nu-l menţionează decât de 2-3 ori, tot în treacăt şi nu fără conotaţiile negative al căror ţap ispăşitor era autorul *Crinului roşu*. Pe France, eu îl admiram; brutalitatea cu care-l negau tinerii îmi părea un semn de barbarie. Dar lui Eliade îi respectam părerea, exprimată de altfel sporadic şi moderat. Omul care scrisese *Oceanografie* (titlu preluat probabil de la Eugenio d'Ors), carte debordantă de inteligenţă, sinceritate, cultură (şi pasiune a culturii), carte totodată plină de vitalitate şi de bun simţ, omul care o scrisese se bucura în ochii mei de tot creditul şi simţeam că orice opinie a lui, chiar dacă nu o împărtăşeam, are acoperire.

În *Oceanografie* am aflat prima oară de *Tristram Shandy*, una din marile cărţi ale lumii, de care până atunci nu auzisem; am văzut pe urmă ce însemnătate au avut pentru un Diderot, un Balzac şi un Tolstoi; am văzut, citind-o mai târziu de câteva ori, nu numai că e cea

mai completă desfăşurare *metodică* a comicului, umorului şi tandreţei, dar şi că e, după *Gargantua & Pantagruel*, a doua capodoperă supra-realistă. Luarea aminte şi curiozitatea mi le-a deşteptat Eliade afirmând de-a dreptul că Laurence Sterne e un *geniu* (subl. m.) şi scriind în alt loc: „Sunt opere pe care nu ştim încă să le privim, *cum* să le privim. Fără îndoială că o bună parte din frumuseţea lor ne scapă din cauza aceasta. *Divina Commedia*, *Tristram Shandy*, *Faust* sunt asemenea opere, care nu se revelează şi nu pot fi absorbite decât după o asceză preliminarie (o iniţiere tehnică) şi după ce unghiul prin care trebuiesc contemplate a fost bine precizat" (*Insula lui Euthanasius*, Bucureşti, 1943, pp. 210-211 şi 288; tot ce citez aici, făcând trimitere la acest volum, citisem cu mult înainte în *Revista Fundaţiilor regale*). Că spunea asta despre *Divina Commedie* şi despre *Faust* nu m-a mirat, fireşte; văzusem şi eu că în aceste opere nu se intră cu una, cu două, încercasem de câteva ori şi până atunci nu izbutisem. Ce m-a surprins atunci a fost să găsesc, dat la paritate cu cele două capodopere celebre, un titlu bizar şi necunoscut. Mai târziu, când am citit cartea prima oară, am fost surprins constatând că intru în ea ca la mine acasă; în *Oceanografie* stătea scris la un început de articol: „*Tristram Shandy* a lui Sterne e o carte de care te îndrăgosteşti anevoie" (p. 40). Eu m-am îndrăgostit de ea imediat şi aşa am rămas de-atunci. Poate că eram pregătit pentru asta chiar de consideraţiile lui Eliade din *Oceanografie* şi din *Revista Fundaţiilor*.

Tot din *Oceanografie* am aflat prima oară de Unamuno şi de Samuel Butler, aceste două spirite antitetice dar invizibil congenere şi, amândouă, spirite precursoare.

Despre Samuel Butler a scris Eliade şi mai târziu, în *Revista Fundaţiilor regale*, un eseu de 16 pagini, cules apoi în *Insula lui Euthanasius*. În *Oceanografie* îi consacră doar o pagină şi jumătate, ca introducere la altceva, dar ce spune despre el acolo a fost destul ca să mă stârnească. Interesul constant al lui Eliade pentru acest scriitor, total neluat în seamă în timpul vieţii, e cu atât mai remarcabil, cu cât e vorba de un spirit faţă de care se afla la antipod: un „agnostic" ireductibil, ireligios şi antimistic, pozitivist şi evoluţionist (dar luându-l în derâdere pe Darwin); pe de altă parte însă, ce e drept (şi *asta* contează), un spirit de cea mai desăvârşită libertate, la culme de original, cu un umor tipic englezesc şi de o ironie corosivă, iar la urma urmei, totuşi, funciarmente creştin în morală. Mă gândeam că ar fi fost mai normal ca Ralea să-l guste pe Samuel Butler, dar nu l-am

auzit niciodată pomenindu-l şi nici nu-mi amintesc dacă-l citează undeva (dar e adevărat că Ralea nu frecventa atunci domeniul anglo-saxon).

Evitând cu Ralea subiectul, n-am ştiut niciodată dacă citise *Oceanografie*, dar nu văd cum, dacă ar fi citit-o, s-ar fi putut să nu-i placă. Nu ştiu nici dacă mult mai târziu, după afirmarea mondială a lui Eliade, ţinând seamă şi de mutaţiile pe care vârsta şi vremurile le aduc în relaţiile dintre oameni şi în opiniile lor, se va fi schimbat ceva în atitudinea lui Ralea. Din 1941, în urma unei funeste întâmplări, care a provocat o ruptură ireparabilă între Ralea şi familia mea, nu l-am mai văzut decât o singură dată, de la distanţă, în foaierul unui teatru. Eu însă am continuat să mă refer la amândoi ca la un binom definitoriu în formaţia mea intelectuală din tinereţe. Limitele lui Ralea le cunoşteam, erau clare şi de altminteri mărturisite nu o dată de el însuşi. Era ireceptiv la aşa-numitele experienţe „abisale" şi în genere, la „sentimentul tragic al vieţii". Avea un fel de recul, un refuz organic, faţă de Dostoievski, de pildă, despre care a scris rânduri consternante. Îl vedea ca pe un geniu morbid, ca pe un „apucat", un fenomen aberativ atât în plan moral, cât şi ca artă literară. Moduri de gândire ca al lui Kierkegaard sau al lui Heidegger îi inspirau oroare. Cu toate acestea, ceea ce refuza în proza literară sau în filozofie era dispus să accepte în poezie, unde era foarte receptiv, mergând destul de departe. La punctul acesta aş vedea o limită a lui Eliade, la care n-am întâlnit, pe cât îmi pot aminti, nici un citat notabil din vreun poet (cu excepţia câtorva versuri din *Cantilena* lui Dan Botta, reproduse cu intenţie mai curând maliţioasă, aşa mi s-a părut, într-un episod din *Întoarcerea din Rai*); pe Arghezi nu-l preţuia, pe Bacovia nici atât (se mira mult, în anii din urmă, de cota înaltă atinsă de acesta în evaluările criticii noastre după ultimul război). Din marea poezie a lumii, doar exemple care pot ilustra sensuri iniţiatice, citate din interes ştiinţific şi nicidecum estetic (de pildă din câţiva poeţi persani, în studiul *Alegorie şi limbaj secret*). Oricum, fără limite nu se poate. Totul e, fie ele mai largi, ori mai strâmte, ce faci înlăuntrul lor. Ca înţelegere şi informaţie, sfera lui Eliade era incomparabil mai cuprinzătoare, iar ca putere de interpretare mergea mult mai profund. La Ralea cultura nu însemna studiu, ci „lecturi" (cum îmi reproşa Noica mie), adică voluptate, nu şi asceză. La Eliade, şi studiul şi „lecturile" acopereau teritorii foarte întinse şi foarte felurite, iar voluptatea şi asceza făceau casă bună. În privinţa *calităţii*, cred că se poate releva un plus în avantajul lui Ralea (fac rezerva aceasta

gândindu-mă şi la câteva din romanele lui Eliade); calitatea e şi un efect de limitare. Schimbând (dar schimbând negreşit) ce e de schimbat, raportul Ralea-Eliade era analog cu raportul Maiorescu-Hasdeu: de o parte mărginire şi calitate, sterilitate, extrovertire, rafinament, nevoie de confort, poziţie socială; de cealaltă parte, prolificitate, enciclopedism, tip genialoid, erudiţie, atracţia ocultismului, asceză şi licenţiozitate. Eliade îşi revendica în mod deschis modelul hasdeian.

Ralea nu-şi revendica nici un model, era un eclectic, cu opţiuni strict occidentale, de preferinţă moderne. Eclectic era şi Eliade, cum era şi Hasdeu, dar, ca şi acesta, cu repere mult distanţate în timp şi spaţiu, aproape ameţitoare şi aparent heteroclite.

Pentru Eliade, filozofia se întemeiază pe metafizică, pentru Ralea, pe psihologie. Evident, poziţia avantajată e a lui Eliade. Era, fireşte, la unul şi la celălalt, o chestiune de temperament dar şi, ca să zic aşa, de epocă. Ralea era format intelectualmente înainte de primul război mondial, în tot cazul adolescenţa şi prima lui tinereţe s-au desfăşurat atunci. Metafizica abia renăştea, aproape nemărturisit, cu William James şi cu Bergson, din psihologie şi din datele cele mai noi atunci ale biologiei. Reperele de bază ale lui Ralea, autorii cei mai des invocaţi în lucrările lui mai mult sau mai puţin de „specialitate”, sunt sociologul Emile Durkheim şi medicul psiholog Pierre Janet (fiul filozofului Paul Janet, a cărui ultimă carte, apărută în 1896, poartă titlul *Principes de métaphysique et de psychologie*). În Germania, şcoala neokantiană de la Marburg revenise strict la criticismul transcendental, făcând abstracţie de sistemele idealiste post-kantiene şi restrângând metafizica la problema posibilităţii şi condiţiilor cunoaşterii *a priori*.

Dar alte moduri de gândire, oarecum minoritare până atunci, au început să se impună în anii interbelici. Sören Kierkegaard, Lev Şestov, Nikolai Berdiaev devin stele călăuzitoare ale preocupărilor filozofice, dramatizându-le şi imprimându-le un caracter de urgenţă. Problematica lor e mai puţin de cunoaştere, cât de soteriologie; e precumpănitor o problematică etică şi virtual religioasă (existenţială însă, nicidecum teologică). Influenţa lui Dostoievski, nu numai literară, devine covârşitoare, amplificată şi de cărţile despre el ale lui Gide şi Berdiaev. Frontiera dintre filozofie şi literatură devine tot mai labilă, sferele lor tot mai interferente. La universitatea bucureşteană, Nae Ionescu ţine un curs despre *Faust şi problema mântuirii*. „Metafizica” nu mai e ştiinţa de după fizică, cum o numiseră primii

editori ai lui Aristotel, ci problema realităţii de *dincolo* de lumea fizică. În cursul său de metafizică, Nae Ionescu ţine prelegeri despre „tipul mirelui” şi „tipul pelerinului” („nuntă” şi „cale”, ce presupun omologarea în absolut). Pentru Mircea Eliade, metafizica înseamnă un anumit nivel de situare în raport cu Cosmosul. Dar nu Cosmosul ca realitate astro-fizică, ci ca realitate transcendentă, ca ordine, ca lume a normelor şi esenţelor. Accesul la acest nivel de situare presupune o ruptură a nivelului empiric anterior, o transmutaţie, aşadar metafizica nu mai e doar o ramură a filozofiei speculative, ci o experienţă ontologică, o experienţă non-empirică, dacă ne putem astfel exprima, care pretinde o atitudine adecvată a spiritului, mai exact chiar o terapeutică a acestuia.

De aici decurgea în mod necesar pentru Eliade problema alchimiei, înţeleasă ca transmutaţie interioară a experimentatorului. Asta e în logica lucrurilor. S-ar putea totuşi ca în cazul lui Eliade raportul acesta cauzal să fi fost invers, adică de la alchimie la metafizică. În clasa a patra sau a cincea de liceu, pentru a-i da o replică profesorului de fizico-chimice care-l lăsase corigent, a ţinut la o şezătoare şcolară o conferinţă despre alchimie, tipărită apoi în *Vlăstarul*. Oricum, e cea dintâi manifestare decisivă a viitorului savant ce avea să devină o autoritate în materie pe plan mondial. Dintre toate cărţile şi studiile pe care de atunci le-a consacrat acestui subiect, cea mai luminoasă, mai îndrăzneaţă, mai *necesară* găsesc că este cărticica din 1935, *Alchimie asiatică*. Un model de tratat ştiinţific substanţial, concis, de o impecabilă stringenţă logică, pasionant. Ceea ce se înţelege, sau trebuie să se înţeleagă, este că alchimia, în speţă alchimia asiatică, dar în genere alchimia luată în sensul ei nu „productiv”, ci soteriologic, este esenţialmente o *etică*. De altminteri, dacă orice metafizică, fie şi una „profană”, duce obligatoriu la o etică, „alchimică” sau nu, asta e altă chestiune. Eliade arată că metafizica şi alchimia asiatică nu sunt atât de „exotice” cum par: dincolo de forme şi determinaţii stilistice, principiul din care derivă e universal. Citându-l pe Ananda Coomaraswamy, Eliade relevă că marile sisteme de gândire asiatice îşi găsesc afinităţi în Platon, Aristot, Sf. Toma de Aquino, Meister Eckhardt, Dante. Există, cu imens succes în lumea întreagă, o reprezentare foarte îndemânoasă a „filozofiei indiene”, în care totul se rezolvă cu gimnastica yoga şi cu repetarea formulei *ta twam asi*, panaceu lăsând de căruţă biata „raţiune carteziană” şi toate celelalte meschinării ale culturii apusene. Pentru zelatorii acestei reprezentări, lucrările în domeniu ale lui Mircea Eliade nu pot fi decât

sau dezamăgitoare, sau, cel mai probabil, admirate în alb din respect pentru subiect şi pentru faima autorului. Autor care nu e, decepţie, nici guru, nici *yoghi*, ci un savant occidental care studiază în doctrinele Orientului, precum şi în practicile tradiţionale ale unor popoare, nu numai extra-europene, structurile de Weltanschauung în accepţia metafizică explicată mai sus. Lucrările lui ştiinţifice sunt în fond ceea ce el declară la început în prefaţa *Oceanografiei*: „Cartea aceasta nu e o carte de gândire, ci una de înţelegere". De gândit, bine sau rău (rău, cel mai adesea), gândeşte probabil oricine, înţelegerea însă e vocaţia definitorie a intelectualului. Eliade e un om care *încearcă să înţeleagă*. Face aceasta cu o tenacitate, cu o pasiune, cu un talent, cu o tehnică, mulţumită cărora de obicei izbuteşte în modul cel mai fertil cu putinţă. Este, adică, prin excelenţă, un *eseist*. Acesta e sensul titlului montaignian *Essais*: a încerca să înţelegi şi *a-ţi testa această înţelegere*. Pe Montaigne nu-l citează Eliade decât incidental şi n-am impresia că-l numără printre autorii lui de căpătâi, deşi îi e funciarmente extrem de apropiat; dacă l-ar fi citit mai stăruitor, poate ar fi făcut el întâi, cu mai multă autoritate, remarca surprinzătoare şi, găsesc eu, profundă, făcută de Marguerite Yourcenar, că Montaigne a fost europeanul cel mai aproape de înţelepciunea taoistă.

A spune despre un autor de tratate ştiinţifice că e un eseist sună mai degrabă discreditant, fiindcă s-a abuzat şi se abuzează de acest termen care a ajuns să conoteze diletantism, incompetenţă, superficialitate. Dar să dăm *un sens plus pur aux mots de la tribu*, cum sună versul lui Mallarmé, şi să luăm termenul în accepţia montaigneană. Eliade e în primul rând un mare eseist, iar gustul său atât de marcat pentru eseiştii englezi şi spanioli este revelator. Erudiţia uluitoare şi riguroasă, de o rară forţă demonstrativă, de care dau dovadă tratatele lui de specialitate, nu poate fi nici o clipă pusă în cumpănă de calitatea lui esenţială de eseist (nu-i aşa, stimate Adrian Marino?). În prefaţa la *Cosmologie şi alchimie babiloniană* el se apără de etichetarea de „erudiţie" a lucrărilor lui, explicând că numai caracterul „revoluţionar" al interpretărilor lui l-a „silit să păstreze un bogat parter de note, tocmai pentru a dovedi până la saturaţie validitatea afirmaţiilor pe care le face. A judeca însă o carte după aspectul ei grafic, a crede că un număr strict de note înseamnă «cultură», iar un număr mai mare de note devin «erudiţie», a trece cu vederea conţinutul cărţii sau a refuza să judeci validitatea unei anumite afirmaţii pentru că se referă la realităţi nefamiliare, – atitudinea aceasta ni se pare sterilă şi primejdioasă unei culturi". Cu

sau fără voie, constrâns sau nu, dacă a trebuit să facă *şi* operă de erudiţie, asta nu înseamnă mai puţin că el *este* un erudit. Indiferent de faptul că, atât în volumele lui de eseuri, cât şi în cele de erudiţie, el face aceeaşi *încercare a înţelegerii* cu rezultatele ştiute şi în acelaşi stil intelectual, trebuie totuşi să aşezăm în categorii deosebite, pe de o parte, volumele lui de eseuri, *Oceanografie*, *Fragmentarium*, *Insula lui Euthanasius*, şi, pe de alta, lucrările lui savante, ca *Mitul reintegrării*, celelalte două deja pomenite, plus *Yoga* (teza de doctorat), *Comentarii la legenda Meşterului Manole*, studiile *Alegorie şi limbaj secret*, *Ierburile de sub cruce*, *Folclorul ca instrument de cunoaştere*, *Cărţile populare în literatura românească* etc. (Am în vedere aici numai pe cele publicate în ţară.)

În ţară, apariţia cărţilor lui Mircea Eliade se desfăşoară pe durata a 15 ani, din 1928 până în 1943. În străinătate, pe patru decenii. Ca profesor la Universitatea din Chicago a fost deschizător de drum şi creator de şcoală. Cărţile lui apar la cele mai mari edituri din lume şi sunt traduse în toate limbile. Obiectiv, şi în timp şi în spaţiu, activitatea lui din străinătate o depăşeşte pe cea din ţară. De fapt nu a făcut decât să confirme eclatant, la scara mapamondului, ceea ce acel *enfant prodige* din anii treizeci nu doar promisese, dar chiar realizase strălucit acasă. Eu unul, dacă mi se admite să-mi spun părerea, găsesc în *Mitul reintegrării*, în *Comentarii la legenda Meşterului Manole*, în *Cosmologie şi alchimie babiloniană*, în *Alchimie asiatică*, într-un scurt eseu ca *Un amănunt din Parsifal*, o putere, o apăsare de pedală cu un efect de amplitudine extraordinară, o înaintare îndrăzneaţă, rapidă, sigură, către marile semnificaţii, deduse din treaptă-n treaptă pornind de la câte un detaliu, pe care nu le-am mai întâlnit producându-se cu aceeaşi tranşantă libertate în lucrările ulterioare publicate în Occident. Din raţiuni lesne de înţeles, o anumită rezervă academică, o prudenţă metodică, obligaţia unui anumit pozitivism al cercetării s-au impus cu efect moderator profesorului cu largă audienţă internaţională. Nu vreau să spun, sper că se înţelege, că lucrările lui din această perioadă ar fi, Doamne fereşte, „inferioare” celor din tinereţe. Nicidecum. Cărţi ca *Traité d’histoire des religions* (care a marcat, practic, startul lui Eliade pe orbita mondială), ca *De Zalmoxis à Genghis Khan*, ca *L’épreuve du Labyrinthe* (convorbiri înregistrate pe bandă), culegeri de studii ca *Le mythe de l’éternel retour*, *La nostalgie des origines*, *Méphistophélès et l’Androgyne* sunt permeate de aceeaşi sevă filozofică, vădesc aceeaşi comprehensiune organizată (ba poate chiar mai multă) şi tot

atâta fertilitate ideativă ca şi cele din ţară menţionate mai sus. Dar tensiunea intelectuală nu mai e aceeaşi. E poate şi efectul unei „îmblânziri" venite cu vârsta, al altor prietenii şi altui climat. În ţară era „şeful" unei generaţii ce se vroia turbulentă, la Chicago era şef de catedră. Normal, şefului de catedră nu i se întâmpla să comită inadvertenţe gramaticale în adagiile latine, cum i se mai întâmpla uneori în ţară şefului de generaţie. Dar nici virulenţa acestuia nu o mai putea avea; nu i-o mai îngăduiau nici poziţia, nici locul, nici momentul şi, bineînţeles, nici vârsta.

Virulenţa tânărului şef de generaţie, dinamismul şi prolificitatea lui aveau, dincolo de travaliul erudit, un câmp nelimitat de acţiune: presa cotidiană şi săptămânală, revistele literare lunare şi bilunare, simposioanele „Criterion"-lui, neomiţând nici cafeneaua. Şeful catedrei de istoria religiilor de la o mare Universitate americană ţinea conferinţe şi la Tokio, şi la Roma, şi la Madrid, şi la Uppsala, şi la Oxford, dar strict în domeniul disciplinei; ca „presă", de asemenea, numai buletinele şi „actele" congreselor de specialitate. În anii treizeci ne-ar fi fost cu neputinţă, nouă, contemporanilor, să ne imaginăm un Mircea Eliade fără susţinută activitate publicistică şi fără implicare în social.

Atitudinea definitorie a lui Mircea Eliade, pe care am numit-o „încercarea înţelegerii", a rămas constantă în cărţile lui şi ei i se datorează caracterul lor atât de ataşant şi de viu. Dar de specia care o ilustrează cel mai apropriat şi pe care el a ilustrat-o superior, anume eseul, Eliade s-a depărtat progresiv. Culegerile în limba franceză pe care le-am menţionat ceva mai sus nu sunt de eseuri. De fapt, nici *Insula lui Euthanasius* nu conţine propriu-zis eseuri sau mai exact conţine numai eseuri pe teme culturale; mai mult sau mai puţin, acelaşi lucru se poate spune şi despre *Fragmentarium*. Evident, temele culturale sunt şi ele de resortul eseului, întrucât tot ce e uman e de resortul lui. Dar eseuri propriu-zise, în accepţia montaignianã şi moralistă, sunt cele din *Oceanografie*. Dacă se va traduce cândva din literatura română cu discernământ şi inteligenţă, şi nu pe criterii „diplomatice" sau la întâmplare, ca până acum, această carte ar avea şanse, ţinând seamă şi de notorietatea actuală a autorului (şi de succesul lui *Nu* de Eugen Ionescu în traducere franceză), să intereseze lumea intelectuală internaţională. G. Călinescu, în *Istoria literaturii române*, afară de paragraful destul de întins pe care i-l consacră lui Eliade romancier, îi rezervă separat altul, mai succint, eseistului (în subcapitolul *Filozofii*), ocupându-se însă numai de

placheta *Soliloquii* (1932), pe care o găseşte pe drept cuvânt imatură. E inechitabil lucrul acesta. Călinescu era intelectualmente obligat să ia act de *Oceanografie*, de *Fragmentarium*, care e din 1939, şi chiar de eseurile, culese, e drept, abia mai târziu în *Insula lui Euthanasius*, dar apărute în *Revista Fundaţiilor regale* înainte ca *Istoria literaturii române de la origini până în prezent* să fi fost încheiată şi a căror importanţă era evidentă.

Deşi imatură, placheta *Soliloquii* nu e lipsită de un anumit nerv filozofic ce justifică plasarea ei de către Călinescu la rubrica respectivă. E un ecou al lecturilor din Kierkegaard, poate şi din Papini sau din alţi autori, unii probabil vehiculaţi prin cursurile lui Nae Ionescu. Autorul nu era un debutant; începuse de patru ani să publice studii de exegeză şi indianistică, iar cu doi ani înainte îi apăruse primul roman, care a avut un succes de scandal, provocând polemici între personalităţi culturale notorii. Placheta e de o prospeţime dezarmantă, de un teribilism inofensiv, şi rămâne interesantă ca document psihologic. Intervalul care o separă de *Oceanografie* e doar de trei ani, dar distanţa e enormă. Autorul avea, la apariţia celei dintâi, 25 de ani, la a *Oceanografiei*, 28. Evident, conţinutul lor, mai cu seamă al celei de a doua, care e o culegere de articole apărute întâi în revistă, şi care numără 300 pagini, a fost scris în bună măsură măcar cu un an înainte, dacă nu mai mult.

Desigur, eseul se pretează în mod firesc referinţelor filozofice. Câteva din operele clasice ale filozofiei poartă termenul chiar în titlu; dar aceasta nu e decât o figură de stil. Ca specie, eseul nu se pretează dezvoltărilor speculative, însă eseist nu poate fi decât un scriitor cu o relativ solidă formaţie filozofică (condiţie eliminatorie). Sunt, e drept, eseuri în care sensul filozofic e doar latent şi nu se atestă la primul strat, sau care dau la primul strat impresia unei „filozofii” foarte comune, pentru ca la lecturi repetate să-şi reveleze în profunzime un sens nebănuit (cum a remarcat Marguerite Yourcenar în privinţa lui Montaigne). Gândirea filozofică speculativă nu suportă decât minimale trimiteri livreşti (indiferent cât de „cult” e filozoful şi „câtă carte ştie”) şi nu suportă deloc erudiţia, care nu poate fi decât un impediment şi o frână în desfăşurarea traiectoriei de gândire. Eseul suportă, dar de regulă cu o nuanţă de umor, o anumită încărcătură livrescă şi, chiar, voluptatea jocului cu erudiţia (fireşte, până la o anumită limită, de altminteri variabilă). Mircea Eliade, expunând în lucrările sale ştiinţifice gândirea speculativ filozofică a doctrinelor cercetate, o face, pe de o parte,

fatalmente, ca „erudit”, iar pe de altă parte, în spiritul său de „înţelegere”, atestându-şi în ele structura sa funciară de eseist şi nu de filozof. Demersul ştiinţific îl obligă să urce la abstracţiune, natura sa de eseist îl duce la înţelegerea realităţilor umane, de viaţă şi de cultură.

Eliade era dotat cu o irezistibilă imaginaţie a ideilor, însuşire esenţială a unui eseist de mare clasă. Însuşirea aceasta explică şi atracţia lui pentru doctrinele şi mitologiile Orientului, precum probabil şi vocaţia literaturii de ficţiune.

Ceea ce a sporit enorm impresia meteorică produsă de apariţia lui Eliade în viaţa culturală românească a epocii a fost, pe lângă abundenţa şi strălucirea atât savantă, cât şi publicistică, prolificitatea lui ca romancier. Calitativ vorbind, literatura lui de ficţiune e, ca să mă exprim moderat, foarte inegală. Reuşita cea mai faimoasă atât ca succes de public, cât şi de critică, a fost *Maitreyi*, cum se ştie. Era al doilea roman al autorului. Venind după *Isabel şi apele diavolului*, care e ilizibilă, *Maitreyi* reprezintă desigur un salt însemnat. Cartea are calităţi agreabile, se poate citi şi azi cu plăcere, mai puţin pentru „exotismul” ei totuşi superficial, cât pentru senzualitatea ei scăldată de o tinerească poezie. Dar nu depăşeşte, găsesc, nivelul lecturilor de vacanţă. *Domnişoara Christina*, poveste quasi-fantastică, de vampirism şi de nimfomanie sadică infantilă, falsă ca erotism, e pur şi simplu scabroasă, fără a avea nimic impudic sau măcar senzual. De *Lumina ce se stinge* ştiu că autorul însuşi nici nu mai vroia să audă. *Întoarcerea din rai* şi *Huliganii* sunt false, implauzibile ca psihologie şi ca epică, totuşi interesante în planul tematic. Nu fără calităţi îmi pare nuvela *Şarpele* şi realmente frumoasă *Nuntă în cer* (care, deşi schematică, nu are nici o lipsă de gust, e convingătoare şi ca psihologie, şi ca epică şi, mai ales, reuşeşte un personaj feminin plin de graţie, autentic, emanând în chip firesc o melancolie sexuală delicat enigmatică); realmente frumoase sunt şi *Nopţi la Serampore* şi *Secretul doctorului Honigberger*. (Formulez aici sumar aceste păreri strict personale, evident discutabile, fiindcă nu vreau să fac decât o trecere în revistă şi nu critică literară.) Dintre nuvelele scrise în străinătate, câteva sunt într-adevăr remarcabile, în primul rând *La ţigănci* (pe care am gustat-o mai mult în traducerea franceză, ceea ce e un simptom în ce priveşte simţul limbii literare al autorului), izbutind să transpună în viziune proprie două motive inspirate din Caragiale: *Căldură mare* şi *Hanul lui Mânjoală*. Autorul a continuat în străinătate să scrie, atât din

impulsul imaginaţiei, cât şi probabil din nostalgie, proză de ficţiune, tot foarte inegală. Puerile îmi par, de pildă, nuvelele: *Podul, Les trois grâces, Uniforme de general, Nouăsprezece trandafiri*, dar excelente *Ghicitor în pietre, O fotografie veche de 14 ani, 12.000 capete de vită, Ivan, Strada Mântuleasa*. Nu fac o listă, deci mă opresc. Principalul său efort epic, pe care îl numeşte „capodopera mea", formulare care-i face pe unii să zâmbească, dar care trebuie înţeleasă ca *Meisterwerk*, ca probă de promovare meşteşugărească, în spirit medieval de corporaţie, roman cam nefericit intitulat *Noaptea de Sânziene* (titlu ocupat definitiv de Sadoveanu şi de altminteri de un iz folcloric banal; mult mai frumos şi mai apropriat subiectului e cel dat de traducătorul francez: *Forêt interdite*), deşi cu inegalităţi şi lungimi, e o realizare epică de tip obiectiv, considerabilă. Câteva episoade sunt admirabile, bombardarea Londrei, bunăoară, sau episodul portughez sau finalul în pădurea Royaumont2.

Evident, opera de ficţiune a lui Eliade din străinătate nu a putut avea efectul de impact pe care îl avusese cea din tinereţe, în ţară. În ciuda precarităţii lor, romanele tânărului Eliade au avut o importanţă decisivă în climatul nostru literar. Încă de la primul său roman a provocat discuţii aprinse şi a clătinat anumite tabù-uri. Faţă de marile cărţi ce apăreau în acelaşi timp, ale unor Sadoveanu, Rebreanu, Hortensia Papadat-Bengescu, Mateiu Caragiale, Camil Petrescu, Stere, ale lui Eliade se plasau ca valoare sub nivelul competiţiei, dar rupeau zăgazurile aşa numitului „orizont al aşteptării" de atunci şi de aici. Eliade preluase câteva modele stimulatoare, ca D.H. Lawrence, André Gide şi Aldous Huxley. E adevărat că cele două-trei reuşite epice pe care le-am relevat nu intră în seria *acestor* emulaţii, dar nu ele ci *acestea* au fost cele care au produs şocul, un şoc oricum primenitor.

În conferinţa din 1938 despre Balzac, care m-a fascinat şi a rămas pentru mine neuitată (cu un an înainte avusesem revelaţia copleşitoare a *Comediei umane* ca totalitate), Eliade scotea stăruitor în evidenţă focarul central al viziunii balzaciene pe care-l constituie romanele zise „filozofice" *Séraphita* şi *Louis Lambert*. Aceste romane sunt, de fapt, palide şi lipsite de forţa tuturor celorlalte, dar numai ele dau cheia semnificaţiei vizionare a creaţiei balzaciene. Nu citisem încă *Balzac* a lui Ernst-Robert Curtius, iar de *Balzac visionnaire* de Albert Béguin, apărută cu un an înainte (şi pe care probabil că Eliade o cunoştea), nu auzisem. Eliade considera acele două romane, care mie nu-mi plăceau (nu-mi plac nici acum), ca fiind

la treapta cea mai de sus a *Comediei umane*. Asta m-a tulburat şi mi-am zis că desigur nu am dreptate. Conferinţa lui Eliade avusese o forţă de convingere irezistibilă. Mai târziu, recitind *Comedia umană*, mi-am dat seama că aveam dreptate să nu-mi placă cele două romane, dar că Eliade avea dreptate să le considere esenţiale. Numai că Eliade le transfera importanţa semnificativă în valoare literară.

Acelaşi lucru se petrecuse în viaţa literară românească a epocii cu romanele din tinereţe ale lui Eliade. Valoarea literară a celor mai multe e foarte pauperă, dar importanţa lor o depăşea mult.

1 *Hooligan* era de fapt numele de familie al câtorva generaţii de irlandezi turbulenţi, locuitori în sudul Londrei.

2 Romanul acesta a avut parte de o exegeză admirabilă datorată lui Sergiu Al-George, în numărul omagial consacrat lui Eliade de *Cahiers de l'Herne.*

De la NU la DA

E de mirare că acest tânăr a
dispărut din publicistică.

G. Călinescu

Cu ani în urmă, la biblioteca Academiei, răsfoind colecţia *României literare* a lui Rebreanu, pe 1932 sau ’33, am dat de un articol de Eugen Ionescu în care tânărul publicist spunea la un moment dat cam aşa (citez din memorie): „Eu care sunt un geniu (vă rog, vă implor, credeţi-mă; sunt un geniu!)...”. Vorbele acestea, care nu puteau fi luate atunci în cel mai bun caz decât drept o jactanţă juvenilă, cum şi erau, inofensivă prin însăşi enormitatea ei, surprind acum prin clarviziune. Cerea să fie crezut pur şi simplu pe cuvânt, dar vedem azi că avea dreptate. Chiar dacă vroia doar să şocheze (cum a părut şi un an sau doi mai târziu cu volumul *Nu*) şi oricât am şti că orice tânăr literat, chit că nu o mărturiseşte, se socoate un geniu, pretenţia lui exorbitantă s-a dovedit după câteva decenii un pariu câştigat, fiind azi un loc comun al culturii mondiale.

Şi în privinţa lui *Nu* lucrurile stau la fel. Intenţia de a scandaliza este evidentă şi, de altminteri, declarată expres. Hazul cărţii este imens. Viaţa literară românească a epocii e prezentată ca o inenarabilă comedie bufă. Personalităţile ei notabile apar într-o galerie de portrete burleşti grozav de bine prinse. Partea cea mai şocantă e însă partea propriu-zis critică, în care autorul arborează o neseriozitate ostentativă, cu intenţia neascunsă de a discredita specia ca atare şi de a-i ruina orice autoritate. Exemplul rămas de pomină e mărturisirea făcută la mijlocul „studiului” distrugător despre Arghezi: „... poeziile lui Arghezi au reînceput să-mi pară neînchipuit de frumoase. Dar nu se mai putea face nimic, scrisesem jumătate de studiu”. Şi aşa mai departe, totul într-o băşcălie colosală. Cu toate acestea, în subsidiar şi în detalii, observaţiile strict critice sunt cel mai adesea inedite, pertinente şi acute. Aşa de pildă, *à propos* de *Patul lui Procust* şi de presupusul proustianism al lui Camil Petrescu (pe care cu drept cuvânt îl neagă), are nişte consideraţii incidentale asupra arhitectonicii unitare şi construcţiei complexe a *Căutării timpului pierdut*, foarte noi şi surprinzătoare în acea vreme, când avea curs

părerea, susţinută de José Ortega y Gasset, Paul Desjardins şi mulţi alţii, că romanul proustian, mergând pe linia memoriei involuntare, ar avea o desfăşurare aleatorie, nestructurată, cu efectul disoluţiei personajelor şi oricărei organizări compoziţionale, teză pe care tânărul dinamitard o respinge afirmând categoric contrariul: „Unde era la Proust unitate, este la d. Camil Petrescu lipsă de unitate; unde era construcţie şi arhitectură (zic: construcţie), este relaxare, prolixitate şi lipsă de construcţie; la Proust, aşadar, facilitatea, hazardul erau dezminţite de însăşi epuizarea tuturor posibilităţilor hazardului". Lăsând la o parte cele privitoare la Camil Petrescu – ele fac parte din program –, să le reţinem pe cele spuse în treacăt despre Proust. Sunt, în *Nu*, multe puneri la punct de genul acesta. Şerban Cioculescu greşea scriind, în recenzia admonestatoare făcută cărţii la apariţie, că „frizează banalitatea în simili-analizele critice, unde nu inovează cu nimic". Ba da, din contra, inovează. Şi nu numai în legătură cu Proust. Observaţiile de detaliu ale junelui iconoclast sunt, repet, lucide şi juste, atestând un simţ critic afară din comun. În „studiile" din *Nu*, năstruşnice sunt tezele generale, concluziile, negativismul premeditat – dar acesta este însuşi jocul, cu efectele lui scontate. Tezele generale şi concluziile sunt totdeauna aspectele cele mai sumare, am putea zice didactice, ale oricărui punct de vedere; de aceea sunt şi cele mai reversibile. În ultim resort se reduc la enunţ (de unde şi vocaţia lor propagandistică). În schimb, operaţiunile în detaliu, adică cele „analitice", în critică la fel de bine ca şi aiurea, cer negreşit scrupul şi competenţă; aici nu se poate trişa, cum nu trişează în fond nici autorul lui *Nu*, deşi se laudă că o face, sau măcar că şi-a propus s-o facă. Iconoclastia lui e una *pour rire*, e jucată, voioasă, inofensivă, un exerciţiu al inteligenţei, infinit preferabil iconoclastiei serioase, încruntată şi fanatică (de fapt vandalică şi, de regulă, imbecilă). Chiar şi mărturisirea că poeziile lui Arghezi au reînceput să-i pară „neînchipuit de frumoase", mărturisire care, în contextul ei, era tocmai „poanta", factorul de şoc, reprezintă în fond *le dessous des cartes*, dezvăluirea gândului adevărat, semnalul liniştitor că de fapt totul e în ordine.

Dincolo de toate acestea, există însă în *Nu* un substrat foarte profund, din perspectiva căruia carnavalul critic dezlănţuit la suprafaţă cu atâta vervă provocatoare nu mai e un joc în sine, ci decurge ca o consecinţă secundară. Cartea aceasta este, în substrat, o carte despre moarte. Bufoneria, ireverenţa, molestarea (pamfletară) sunt de esenţă carnavalescă şi au în *Nu* funcţia pe care o au în

scenariile de carnaval. Or, accepţia originară a carnavalului e de exutoriu al morţii. Funcţia lui simbolică e cea de paricid (= regicid), cu efect eliberator în sensul reînnoirii. Hecatomba de scriitori maturi şi consacraţi, săvârşită de unul tânăr, încă neafirmat, poate fi considerată ca un paricid multiplu, în efigie, fiecare victimă luată în parte putând fi la rândul ei considerată ca un părinte al impetrantului. Dar toate acestea sunt, vorba aceea, „numai simbol". Să trecem la realităţi, la realităţile legate de tema morţii, reţinând relaţia dintre moarte şi carnaval, recte moarte şi comedie. Sau neant şi comedie. Comedia pură, veritabilă, are ca fundal neantul. De aceea marele comic e abisal.

În articolul său atât de sever, Şerban Cioculescu are o previziune formidabilă, un diagnostic într-adevăr de mare critic, independent de inadeziunea sa globală: „... *dacă se decide să atace comedia, la rampă, viitorul îi e deschis*" (s. n.). Câteva rânduri mai departe, îl îndeamnă: „... să încerce *a se devota*. Să tragă învăţămintele din *Jurnal*, august 1932, şi va fi mântuit". Acel jurnal din august 1932 e tocmai partea gravă, patetică, sinceră, angoasantă, despre moarte. Criticul a remarcat-o, aşadar, şi a preţuit-o, a luat-o în serios, cum se cuvine, fără însă a comenta, probabil părându-i un corp străin de materia cărţii, un element heterogen şi accesoriu. De fapt e tocmai esenţa cărţii, partea ei principală, cheia întregului. „învăţămintele" ce decurgeau de aici autorul le trăsese chiar în restul cărţii şi ele se pot formula cam astfel: faţă de iminenţa morţii, precum şi de imanenţa ei („... prezenţa cea mai tulburătoare este această prezenţă a morţii, care trăieşte în noi, pe care o mirosim, pe care o aspirăm din flori, din văzduh; pe care o văd pe buzele iubitei mele, al cărei gust îl simt în gură amar", *Nu*, p. 294), faţă de această realitate, ce derizorie, ce vană e „viaţa literară" cu ambiţiile, gloriolele, rivalităţile ei publicitare, susceptibilităţile şi narcisismele ei! Un spirit lucid nu o poate privi decât sub specia farsei.

Dincolo de circul acesta, rămâne ceea ce Lovinescu numea „sentimentul labilităţii universale". După câteva milenii, egale în definitiv cu o clipă în nesfârşitul vremii, până şi numele lui Shakespeare va fi uitat. Cel mai uriaş geniu, cea mai colosală capodoperă ajung, în inexistenţă şi uitare, totuna cu orice nulitate. *Non omnis moriar* – ce iluzie!

Cu toate acestea, insul stăpânit de demonul literaturii nu se lasă. Îndărătnică deşertăciune sau eroism? Egolatrie stupidă sau dăruire sublimă? Forţă creatoare, irezistibilă, sau automatism al

platitudinii? Orice ar fi, el scrie, scrie, scrie... cu trudă şi scrupul sau cu incontinentă automulţumire, înşiră vorbe după vorbe... scriitorul celebru ca şi simplul grafoman. De altfel, până a nu fi celebru, nici nu se poate şti cu siguranţă dacă nu e un simplu grafoman. Poate că nu e, speră să nu fie, crede în scrisul lui, – dar dacă se înşală? Nici celebritatea nu e la urma urmei o garanţie. Poate fi o eroare, o neînţelegere, o întâmplare, o involuntară impostură, ce se va destrăma spre ruşinea lui, antumă sau postumă. E divizat între vocaţie şi îndoială (aici ar fi poate o deosebire: grafomanul are numai vocaţie, nu şi dubii). „J'aurais écrit de toute façon", declară Eugène Ionesco, ajuns în culmea gloriei (cf. *Antidotes*, Gallimard, p. 181, ssq.). Ar fi scris oricum, şi fără glorie, şi neluat în seamă, şi hulit (cum a şi fost). „Pourquoi est-ce que j'écris? Je suis encore à me le demander" (*ibid*., p. 313).

Tot în *Antidotes* (p. 273) îşi revendică perfecta fidelitate faţă de sine însuşi, în sentimente, gânduri şi fel de a fi, de la 17 ani până la cei peste 70 pe care-i are azi. Se referea mai cu seamă la atitudinea lui umanistă, funciar ostilă mentalităţii gregare şi fanatice care a bântuit şi bântuie secolul nostru, atitudine nu în primul rând politică, ci umană şi morală, ţinând de structura temperamentului şi de formaţia intelectuală. Această consecvenţă e şi a destinului său literar. Rareori un scriitor a fost mai consecvent cu debutul său decât Eugen Ionescu. Rareori debutul unui mare scriitor i-a exprimat mai clar şi mai total tema fundamentală şi spiritul, decât a făcut-o *Nu*.

Fapt este că, după ce, spre mirarea lui G. Călinescu, „acest tânăr a dispărut din publicistică" pentru câtăva vreme, când a reapărut, de astă dată ca dramaturg francez, aceasta s-a întâmplat, schimbând ce e de schimbat, într-un spirit asemănător cu al lui *Nu* şi, fatalmente, cu reacţii asemănătoare.

Eugène Ionesco a irupt în dramaturgia franceză în acelaşi chip şocant şi scandalos în care Eugen Ionescu se manifestase la 25 de ani în critica românească, – sub semnul lui *nu*, al lui *anti*. Un comic burlesc împins la extrem, mai exact o *comicărie* trasă de păr, care sfida în aparenţă toate normele genului (şi ale literaturii în genere), nişte piese de teatru date ca „anti-piese" şi socotite în primul moment ca aparţinând tipului *canular*, bătăi de joc enorme, de o neseriozitate flagrantă, stârnind la început indignare în public şi la critică. Robert Kemp, critic remarcabil, ajuns târziu academician, ca şi Şerban Cioculescu, cu care are unele afinităţi, a declarat din capul locului că asemenea producţii nu merită altceva decât o ridicare de

umeri. Apoi, mulţumită lui Anouilh, lui Queneau, lui Paulhan, urmaţi de Serge Doubrovsky, P.A. Touchard, Jacques Lemarchand, chiar şi Elsa Triolet, s-a înţeles că Ionescu aducea în dramaturgia franceză o primenire salutară. „Anti-teatrul" ionescian reprezenta implicit, uneori explicit, o agresiune contra stilului franţuzesc al comediei, briliantă, graţioasă, ambiguă, care, de la Marivaux sau Beaumarchais a mers subţiindu-se, până la un Alfred Capus, astăzi uitat, şi apoi la, de pildă, Denys Amiel, Alfred Savoir, Jean Sarment, Sacha Guitry, ca să nu pomenim mai mulţi, filiaţie în care comicul franc al comediei moliereşti a cedat din ce în ce „spiritului", râsului moderat şi zâmbetului cu subînţeles. De fapt, Ionescu reînvia o tradiţie milenară, cea a farsei populare, fundamental legată de tradiţia Carnavalului şi de manifestările (*manus-fendo* = a lovi cu mâna) ei specifice: bufoneria, travestirea, năzbâtiile, ghionturile, tifla. (în treacăt fie zis, cea mai formidabilă tiflă a lui Ionescu, în primul rând la adresa confraţilor săi din România anilor treizeci, dar şi la adresa contemporanilor săi în genere, a fost intrarea la Academia franceză.)

Întocmai ca în *Nu*, excesul burlesc şi neseriozitatea ostentativă acoperă în „anti-teatrul" ionescian un substrat de angoasă ale cărei semnale, în *Cântăreaţa cheală* de pildă, deci în prima piesă, se insinuează progresiv după primele replici. Este aprehensiunea vidului, a vacuităţii existenţiale, nu e nevoie să insistăm, lucrul acesta a devenit la rândul său un clişeu exegetic. Obsesia vidului în teatrul lui Eugen Ionescu merge dilatându-se până la apoteoza ei din *Scaunele*. Dar apoi se comprimă în altă obsesie, decurgând din prima, dar mai directă, mai umană, aş îndrăzni să zic; mai concretă, anume obsesia morţii, ce îşi află apoteoza în *Regele moare*, piesă în care autorul a transpus de fapt, în chip desăvârşit, sub specia teatrului, acel *Jurnal*, august 1932, din *Nu*. E de remarcat că, fără să dispară, comicul propriu-zis începe să se retragă, dar rămâne grotescul şi rămâne, dominant în *Regele moare*, carnavalul. Regele Bérenger e un rege de carnaval. Regii de carnaval, în perioada arhaică, trebuiau să moară la sfârşitul zilei, ca Bérenger.

Obsesia morţii (şi anticipările ei, ameninţarea, frica, oboseala, dărăpănarea, proliferările sufocante, violul, tortura, inaccesibilitatea izbăvirii) lasă obsesia vidului în urmă. Figurile nu mai sunt fantoşe, sunt făpturi muritoare, vulnerabile, pătimitoare. Oarecum încă în *Scaunele*, dar deplin în *Victimele datoriei*, în *Pietonul aerului*, în *Setea şi foamea*, apare dragostea, singura realitate care neagă neantul. Soţii Smith, soţii Martin nu sunt cupluri

adevărate, sunt doar ceva bizar, ceva ciudat, nişte coincidenţe. Cum spune Marin Preda în fraza finală a ultimului său roman, „dacă dragoste nu e, nimic nu e!”. În *Regele moare*, dragostea e imperfectă, mai exact disparentă, agonizantă, dar există. Vulnerabilitatea înseamnă realitate vie, existenţă, fragilă, e adevărat, dar vie. Nu putem iubi decât ce e viu, adică vulnerabil, destinat să moară. În filmul lui Tarkovsky, *Stalker*, la un moment dat personajul principal spune: slăbiciunea, fragilitatea, înseamnă frăgezime şi viaţă; puterea, asprimea, înseamnă rigiditate şi moarte. Eugen Ionescu a denunţat mereu, încă din tinereţe, cultul forţei ca dezumanizant şi a combătut ca stupidă şi falsă teoria că totul în lume se decide numai prin raportul de forţe. În teoria aceasta nu cred decât imbecilii, impotenţii morali, idolatrii, adoratorii minciunii. Exaltarea energiei şi dominaţiei, a pretinsei „vitalităţi”, nu duce decât la pustiirea vieţii. Unde domneşte forţa, dragostea nu există. Unde domneşte forţa, nimic nu există. Decât neadevărul. Cine e refractar la retorica forţei, acela, vulnerabil desigur, e invincibil. Dacă e vorba de forţă, aceasta e cea adevărată. Eugen Ionescu a arătat-o în *Rinocerii* şi a spus-o în zeci de articole şi intervenţii.

Odată atins stadiul acesta, nici moartea nu mai e redutabilă. E angoasantă, desigur, fiindcă e irepretentabilă, dragostea însă o asumă. Dragostea poate avea ca pornire concupiscenţa, fireşte, dar o transcende, trece infinit dincolo de ea. Concupiscenţa, erotismul, rămase la ele însele, merg în circuit închis, se epuizează şi se repetă, nespornic, ca obiectele proliferante din piesele lui Ionescu. Aceasta se petrece atâta vreme cât erosul nu duce la fuziune, la înfrângerea egoismului. Dar dragostea, cu erotism cu tot, dragostea pentru creatură, pentru o fiinţă carnală, vulnerabilă şi muritoare, devine inepuizabilă prin fuziunea creaturilor şi capătă un sens metafizic fără a pierde nici o secundă concretul fizic. Ea capătă o forţă de transcendere care o face impavidă faţă de ameninţările temporalului. Pentru ea sacrificiul e de la sine înţeles. Fireşte, fiinţa umană e failibilă, dar dragostea o redresează prin harul umilinţei şi al curajului. Egoismul e laş şi orgolios, dragostea niciodată.

Consideraţiile acestea nu ne depărtează de Eugen Ionescu. Le-am dedus din opera lui. În *Victimele datoriei*, dragostea se revarsă sfâşietor, patetic, dureros. Dragostea şi mila. Dragostea lui Choubert pentru Madeleine, mila lui pentru căderea ei sub dominaţia poliţistului, nădejdea lui mereu amânată de a o regăsi; dragostea Madeleinei pentru Choubert, regretele şi remuşcările ei, mila pentru

interminabila şi epuizanta lui hăituire de către poliţist. Mărturisirea deznădăjduită, de dragoste şi regrete, a poliţistului, în ipostaza de tată, către Choubert care nu-l aude; de asemeni, mărturisirea lui Choubert, ca fiu, către poliţist, care nu-l aude, nici unul nu-l va putea, niciodată, face pe celălalt să ştie cât de mult l-a iubit. (E în fond secreta, misterioasa relaţie afectivă ce se naşte uneori între călău şi victimă; mai este aici posibil şi un substrat obscur de natură confesivă.) în *Setea şi foamea*, la fel, ceva a despărţit temporar cuplul. Îndemnat de o pornire rea, bărbatul pleacă, respingând brutal rugăminţile femeii. Apoi, nemaiştiind nimic de ea (şi de copilul lor), regretă. Urmează căutarea, speranţa regăsirii, aşteptarea zadarnică, rătăcirea istovitoare pe drumuri neştiute, ajungerea într-un loc unde e ademenit să intre ca să se odihnească şi să se restaureze. Când, în sfârşit, femeia Marie-Madeleine, împreună cu fetiţa, Marthe, ajung la poarta acelui loc (mănăstire? închisoare? falanster?), ele nu pot intra, el, Jean, nu mai poate ieşi; vor reuşi vreodată să mai fie împreună? Speranţă sfâşietoare, dar speranţă; „Ceux qui s'aiment et qui sont séparés peuvent vivre dans la douleur, mais ce n'est pas le désespoir; ils savent que l'amour existe", scrie Albert Camus (*La mer au plus près*, în *L'été*).

În piesele acestea e vorba de dragoste împărtăşită şi definitivă, care umple o viaţă, o transfigurează şi-i dă valoare absolută, transcendentă. Nu sunt comedii sentimentale, nici „drame de amor", cu atât mai puţin de alcov. Eugen Ionescu şi-a exprimat în mod decis plictiseala pe care i-o inspiră „la préoccupation du cocuage", chiar dacă cel ce a introdus-o în literatură se numea Racine. De trei secole, spune el, literatura se preocupă de psihologia amorului, din lipsa de adevărată dragoste (*Antidotes*, p. 231). Dragostea adevărată nu e niciodată utopică, teoretică, abstractă. Ea nu poate izvorî decât din imediata apropiere; numai aşa se poate extinde şi asupra omenescului întreg, numai ea poate înţelege şi dragostea altora, suferinţa sau bucuria lor. „Filantropul", generosul, poate foarte bine fi egoist şi orgolios, poate tot aşa de bine să fie invidios şi plin de resentimente. Dragostea nu are de ce să fie generoasă, e destul să fie dragoste. Ea e singura legătură a umanului cu divinul, alta nu există. Misticul sufit Ibn' Arabi spunea că „Dumnezeu nu poate fi contemplat în afara unei fiinţe concrete şi e văzut mai bine în fiinţa umană decât în oricare alta, şi cel mai desăvârşit în femeie". În cartea lui Paul Evdokimov, *La sacrement de l'amour* (Desclée de Brouwer, Paris), se află reprodusă imediat după pagina de gardă o icoană

novgorodiană din secolul XV, minunată, reprezentând întâlnirea Sfinţilor Ioachim şi Ana, părinţii Fecioarei, în faţa templului. Sunt îmbrăţişaţi, de profil, faţă în faţă, ea cu mâinile pe umerii lui, cu faţă ridicată spre el, privindu-l cu supunere şi dăruire; el, de asemeni, o ţine îmbrăţişată, privind-o protector şi tandru. Dragoste profană, între bărbat şi femeie, sau dragoste divină? întrebare fără rost.

Şi s-ar putea obiecta că nu fac deosebire între *eros* şi *agapé*; unde s-ar ajunge atribuind iubirii aproapelui un sâmbure erotic? Există atâtea cazuri de sfinţi şi de laici care s-au lăsat torturaţi până la moarte pentru alţii sau pentru o credinţă, aceasta desigur tot din dragoste, dar evident nu erotică. Evident, evident. Dar dragostea erotică, pe care am numit-o „adevărată" şi pe care am contemplat-o în icoana amintită, e o dragoste neegoistă, o dragoste deschisă, ce se revarsă de la obiectul ei concret asupra întregii Creaţiuni. Acest *eros* duce necesarmente la *agapé*. Dragostea adevărată nu e un simplu colaj, limitat la concupiscenţă şi sentimentalism, şi nici o împătimire închisă şi înverşunată. De vreme ce implică de la sine virtualitatea *sacrificiului*, are implicaţia sacră pe care acesta o presupune. Principiul dragostei e unul singur şi este divin, – indiferent dacă „filozofia" celor în cauză este sau nu una „agnostică".

Eugen Ionescu a pus în fruntea primului său volum de teatru următoarea dedicaţie: „À ma femme, à ma fille, tout ce théâtre". Asta, să zicem, nu înseamnă încă mare lucru, e ceva firesc şi foarte obişnuit, – mai ales că volumele celelalte sunt dedicate altora. Dar în *Antidotes*, şi nu într-un fragment de jurnal, ci într-un articol apărut mai înainte în *Le Figaro*, spune: „Heureusement qu'il y a ma femme, ma fille". Nu e o declaraţie privată, ea face parte din opera lui. Afirmarea iubirii lui conjugale şi paterne e un leit-motiv al scrisului său. E substanţa marilor efuziuni de dragoste din piesele prea sumar comentate mai sus. Dar declaraţia aceasta trebuie coroborată cu alta, neaşteptată, extraordinară, teribilă. Înainte însă de a o cita, vreau să amintesc o replică din *Pietonul aerului*, care, deşi pusă în gura unui personaj epizodic şi ridicul, nu e mai puţin revelatoare pentru felul de a gândi al autorului: „On peut tout de suite, tout d'un coup, renoncer à tout, d'un moment à l'autre".

Acum, declaraţia anunţată cu câteva rânduri mai sus. În prefaţa scrisă de Eugen Ionescu la volumul editat de Centrul cultural internaţional de la Cérisy la Salle, volum cuprinzând comunicările despre opera sa ţinute cu ocazia unei decade consacrate acestui subiect, după ce-şi mărturiseşte detaşarea de ambiţia literară (şi după

ce spusese cu două pagini înainte: „Je survis parce qu'il y a ma femme et ma fille, et quelques amis"), aduce în final vorba despre preotul polonez Maximilian Kolbe cel care, deportat într-un lagăr nazist, s-a oferit să ia locul altuia într-un grup de zece deţinuţi condamnaţi să moară de foame şi sete, într-un bunker al morţii; acolo i-a îmbărbătat pe ceilalţi şi i-a ajutat să moară, nu în disperare şi vaiete, ci cântând imnuri până la sfârşit. Moarte sanctifiantă, ca şi a lui Mircea Vulcănescu. Concluzia lui Eugen Ionescu: „Peut-on dire que je suis jaloux de Maximilien Kolbe? Pour moi c'est la seule existence *enviable*, la seule existence qui mérite d'être vécue, qui justifie aussi bien la vie que la mort" (s. n.). Am subliniat cuvântul *enviable*. E termenul exact, matematic exact, pentru a exprima sentimentul pe care-l poate inspira un act divin de supremă iubire, un act prin care verbul *a se devota* îşi capătă sensul absolut. E ultimul cuvânt al autorului lui *Nu*.

Statornicit pe veci

Nu ştiu dacă auzisem de Petre Ţuţea înainte de 1950; probabil că da, însă nu intrase în repertoriul meu de nume. Abia la Câmpulung, după 1950, în cei cinci ani petrecuţi acolo împreună cu Constantin Noica am auzit de la acesta o mulţime de evocări ale personajului, episoade amuzante sau, oricum, memorabile. Dar nu l-am cunoscut personal decât în 1970. Între timp, în 1968, la Paris, la prima mea întâlnire cu Cioran, acesta m-a întrebat aproape imediat după primele cuvinte de politeţe: „Que devient Petre Ţuţea?”.

I-am înşirat, afară de cele pe care le ştiam de la Noica şi pe care multe le cunoştea desigur şi Cioran, fiind vorba de episoade interbelice, cele ce aflasem despre Petre Ţuţea din puşcărie.

Nu-mi amintesc deloc când, unde şi prin cine am făcut cunoştinţă (şi mă mir de această uitare: a fost prima întâlnire cu un om legendar şi fabulos, întâlnire ce venea după o îndelungă pregătire, ca intrările în scenă ale lui Stavroghin şi Versilov în *Demonii* şi în *Adolescentul* – sau a lui Caţavencu în *Scrisoarea pierdută*). Cred că prima noastră întâlnire a avut loc în biroul meu de la Cartea Românească, pe strada General Berthelot (pe atunci Nuferilor) – prin 1970.

Îmi fusese descris fizic de nenumărate ori de câteva persoane care îl cunoscuseră înainte de război. Descrierile se confirmau una pe alta: cap mare, tuns foarte scurt (sau chel), „profil de senator roman”; elocuţie apăsată şi rară, ton sentenţios şi epigramatic; genul celui care debitează apoftegme şi precepte. În plan intelectual: „un Socrate contemporan” (sau „Socrate român”); stăpânind în chip suveran toată filozofia, în primul rând greacă şi germană; economist redutabil (l-am auzit nu o dată declarând „eu am fost şeful statului major economic al României”, ceea ce nu era o simplă bravadă, ci un mod maliţios-sfidător de a-şi revendica o calitate reală, chiar dacă nu oficială). Era faimos şi prin butadele lui memorabile care circulaseră la vremea lor şi continuau să circule.

Toate aceste trăsături le-am recunoscut din primele clipe după ce l-am văzut. Decât că peste acestea se aşternuseră stigmatele sărăciei şi sechelele celor două detenţii repetate: ruina dentiţiei, ceea ce-i afecta la colţurile gurii fostul profil de medalie. Penuria în care trăia îl condusese la asumarea unei neglijenţe vestimentare ce, evident, nu era în firea lui. Dar pe care o asuma fără complexe, ca pe

un trofeu.

După prima noastră întâlnire l-am revăzut de multe ori, fie pe stradă, fie la cantina scriitorilor (adică, în anii aceia, „la Doamna Candrea”, cum se spunea), fie la Cartea Românească. Îmi adusese spre editare un manuscris cu titlul *Testament filozofic*, vreo 200 şi ceva de pagini scrise fără despărţiri în capitole şi aproape fără alineate. Nici în acea formă şi nici din punctul de vedere al conţinutului „ideologic” nu era publicabil. De altfel, Ţuţea era un om al cuvântului vorbit, nu scris. Emisia lui verbală, cu gura strânsă, avea un ton ferm şi cumva încleştat: o rostire elaborată, definitiv formulată, irevocabilă. Convorbirile cu el erau mai mult spectacole de elocinţă decât propriu-zis dialoguri; interlocutorul nu avea un rol esenţialmente diferit de al interlocutorului lui Socrate în dialogurile platoniene. Uneori întrebările lui aveau un mobil secret de genul „anacreptic” (răsturnător), de fapt provocator, bunăoară: „Lim-ba engleză? La ce ser-veşş-te această limbă?”. Răspund eu: „La citit Shakespeare!”. Ţuţea: „Un bar-baar!”. Dar alte dăţi l-am auzit vorbind extraordinar despre *Hamlet* sau *Macbeth*.

Vorbirea lui Ţuţea nu era deloc laconică, ba chiar te putea face să pierzi noţiunea timpului, dar era *lapidară*, în sensul că îţi dădea sentimentul de a asista la săparea în piatră a unui text irevocabil.

În vara lui 1970 m-am dus la Academie să asist la o sesiune consacrată lui Blaga: era întâia oară de la instalarea regimului comunist. Acolo l-am putut auzi pe Henri Wald care a făcut o comunicare extrem de vie şi total neconformă cu „linia partidului” (care înţelegea să-l recupereze pe Blaga, dar nu cerându-i scuze pentru felul cum îl înjurase şi îl tratase atâtea zeci de ani). Or, Wald ce făcea? Zicea că greşise în tinereţe când îl atacase pe Blaga ca idealist, mistic, obscurantist şi decadent şi că, din contră, acum descoperă în opera lui o filozofie stimulatoare, o înţelegere cosmică şi mai cu seamă, cum zicea, o „mitosofie”. Mi-a plăcut. Am ieşit pe sală să fumez o ţigară, dar am constatat că-mi pierdusem sau uitasem bricheta. M-am apropiat de un grup în care se fuma, ca să cer foc. În acel grup se afla Pavel Apostol, filozoful de partid, iar la un moment dat apare şi Miron Constantinescu, foarte revoltat de intervenţia „agitatorică” (aşa-zisă) a lui Wald, continuând să vorbească filozofie, dar în termeni de „producţie”, în stil marxist, chiar stalinist, dar era evident că omul era bine şcolit, tobă de carte nemţească. M-a tulburat, nu ştiu de ce, această tiradă „dialectică” a lui Miron

Constantinescu (deşi, evident, aveam despre el o părere mizerabilă, dar omul nu părea nici ignorant, nici imbecil; în ultimă instanţă era şi una, şi alta). Dar m-a tulburat. Filozofie? Termeni de producţie? Păcatele mele!

Era deja seară. Am stat acolo ce-am mai stat, dar devenise plicticos. Am plecat la restaurantul Uniunii Scriitorilor, adică la „Doamna Candrea”. În grădină, la o masă, Petre Ţuţea cu un tânăr dramaturg, Paul Cornel Chitic. M-am aşezat la masa lor. După salutările de rigoare, Ţuţea continuă ce spunea: „Aristotel a STATORNICIT PE VECI categoriile gândirii politice!”. Am răsuflat: totul era în ordine. Sentinţa implacabilă a lui Ţuţea a restabilit rânduiala în lume. A statornicit pe veci...

Părintele Dumitru Stăniloae mi-a luat solzii de pe ochi

Pe părintele Dumitru Stăniloae îl citeam pe vremuri în *Gândirea*. Îmi plăcea cum scria, dar nu prea eram de acord cu punctele lui de vedere. Îmi plăcea şi *Gândirea*, dar eram cu totul în afara poziţiilor ei. De altminteri „gândirismul" a apărut mult mai târziu decât *Gândirea*; la ea mai colaborau, făcând parte şi din „gruparea" revistei, mulţi scriitori din prima echipă (cea de la Cluj): Cezar Petrescu, Ion Pillat, Lucian Blaga, Tudor Vianu, Ion Petrovici. Faţă de Nichifor Crainic, pe care-l cunoscusem prin Ştefan Baciu, aveam un sentiment ambiguu. Îmi era simpatic, îi citeam cu plăcere, dar dezaprobare, „cronica măruntă" din fiecare număr al *Gândirii* (aveam atunci 19 ani). Deşi eram apropiat pe atunci, prin relaţii de familie, cu M. Ralea, nu îndrăzneam, tocmai din cauza asta, să încerc a colabora la *Viaţa Românească*; am publicat două cronici plastice în *Sfarmă Piatră*, apreciate de Crainic, iar apoi, la propunerea lui, o alta mai mare în *Gândirea*, despre Luchian. Asta l-a făcut pe Ralea să creadă că aş fi legionar sau mai curând un fel de „cripto-legionar" (ceea ce era absurd: legionarismul se manifesta pe faţă, făcându-şi din asta un punct de onoare) iar eu nu numai că nu eram legionar (nu-mi fac din asta nici un merit), dar eram structural refractar la acest fenomen (altminteri crucial în perioada interbelică, fie că ne place, fie că nu).

Cunoscându-l atunci pe Crainic am văzut clar că el nu putea fi legionar, oricâte afinităţi avea cu acea mişcare. El era un voluptuos, un temperamental, un „amator" (ca şi Nae Ionescu) de lucruri bune, havana, mese, şuete. La Nae Ionescu legionarismul a fost un avatar în sensul unei forme de „experimentare" a polimorfismului său existenţial. Ortodoxia s-a putut în multe cazuri interfera cu legionarismul, dar în mod poate nu tocmai „ortodox". Nici ceea ce se numeşte tendenţios „ortodoxism", dar care implică un anumit militantism perfect licit, nu duce de la sine, cum cred unii, la o conivenţă cu spiritul legionar. De altminteri, partizanatul exclusivist al lui Crainic din „cronica măruntă" (scrisă cu vervă) nu coincidea aproape deloc cu cursurile lui de la Facultatea de Teologie, absolut remarcabile şi impecabile intelectualmente. Ştiu, de pildă, că Monseniorul Vladimir Ghika, un catolic deloc dispus la toleranţă

acomodantă, avea mare admiraţie atât pentru Crainic, cât şi pentru părintele Stăniloae ca teologi.

Am făcut această digresiune introductivă pentru a-mi lămuri mie însumi interesul simpatetic pe care mi-l inspirau, în tinereţea mea „agnostică" şi individualistă, atât *Gândirea*, cât şi cei doi corifei ai ei, Nichifor Crainic şi Dumitru Stăniloae.

Crainic era ca persoană foarte integrat în „lumesc". Ar fi incorect a pleca de la acest fapt pentru a-i contesta credinţa şi autenticitatea intelectuală în domeniul teologiei. Nu era un *homo duplex*, ci un ins cu mari calităţi intelectuale şi totodată cu scăderi omeneşti de care ştia, ca un credincios ce era, că va da socoteală lui Dumnezeu.

Faţă de Crainic, om rotofei, cu chelie şi mustăcioară, cu un aspect atrăgător, dar contrariul unui om frumos, părintele Stăniloae, pe care, e drept, nu l-am văzut decât după moartea lui Crainic, era un bărbat deosebit de frumos. Dar, părând distant, emana din fiinţa lui o autoritate ce impunea. Imensa lui ştiinţă şi covârşitoarea însemnătate a operei lui, recunoscută peste hotare, nu mai puţin şi demnitatea lui sacerdotală, îl scoteau din cotidianul societăţii.

Trebuie să mărturisesc că, cu toată admiraţia pentru colosala lui faptă culturală care e traducerea *Filocaliei*, aveam anumite rezerve faţă de puţin eleganta polemică pe care o avusese cu Blaga. E adevărat că poziţiile declarate ale lui Blaga faţă de creştinism ca fenomen istoriceşte epuizat, precum şi panteismul lui, nu puteau fi trecute cu vederea de părintele Stăniloae (pe de altă parte, nici Blaga nu era un polemist prea inspirat).

Am fost dezamăgit şi mult mai târziu, când părintele Stăniloae a acceptat ca recepţia sa la Academie să fie făcută de Ionescu-Gulian (dar poate a primit această deliberată şi revoltătoare ofensă în spirit de umilinţă creştină).

Înainte de a fi avut prilejul să-i fiu prezentat (în atelierul pictorului Horia Paştina) avusesem cu părintele Stăniloae o altă „întâlnire", care a însemnat un moment hotărâtor în existenţa mea.

Nu mai eram demult „agnosticul" de odinioară, experienţele vieţii mele, meditaţia m-au apropiat progresiv (nu fulgerător, nu printr-o abruptă revelaţie) de reprezentarea unei instanţe transcendentale. Fără a-mi repudia câtuşi de puţin reperele fundamentale ale formaţiei mele, Montaigne, Nietzsche, Voltaire (nu atât Voltaire, cât *Candide*), am înţeles lucruri care-mi erau înainte mai mult ori mai puţin îndepărtate sau chiar indiferente. Nu aici e locul să

evoc etapele acestei reevaluări şi întoarceri la izvorul divin al vieţii. Destul că, într-un sfârşit de septembrie, la zece ani de la moartea unei fiinţe mult iubite, trecut fiind timpul parastaselor, am făcut o simplă pomenire la biserica Popa Rusu, unde s-a întâmplat să slujească în acea duminică părintele Stăniloae. M-a impresionat şi am aprobat autoritatea cu care a admonestat forfota şi neastâmpărul enoriaşilor, invitându-i să *asculte* slujba, cu atenţie la text. Nu e destul să faci gesturile ce se obişnuiesc, fără nici un efect asupra minţii şi sufletului. Am văzut în această severitate un act de *trezire* şi un îndemn la o participare conştientă, la o înţelegere a efectului real al liturghiei. E uimitor cum atâţia credincioşi se mulţumesc cu actele exterioare ale devoţiunii, dar nu îşi schimbă comportarea, în fapt doar aparent creştinească. Nimic nu e mai radical incompatibil cu superficialitatea decât o viaţă creştină, iar gesticulaţia riscă să fie cu atât mai superficială, cu cât e mai vizibilă (ceea ce nu înseamnă că cea autentică şi profundă trebuie neapărat să fie ascunsă).

Apoi, părintele Stăniloae a ţinut o predică extraordinară. O predică despre ce înseamnă a-ţi lua crucea şi a-L urma pe Hristos.

Până atunci nu ştiusem ce anume aşteptam, ce doream în chip obscur şi imperios să aflu, să înţeleg. Asta era: acum, dintr-o dată înţelegeam. Ascultarea Liturghiei, a cuvintelor ei răscolitoare, cutremurătoare, mă lăsau de fiece dată tulburat şi însetat. Acesta era cuvântul-cheie, cuvântul zguduitor şi liniştitor. Formulă simplă şi teribilă. O auzisem, o citisem de multe ori. Dar o luam *ad litteram*, ca o exigenţă imposibilă (materialmente imposibilă), ceva ca o formulă asimptotică. Sau ca o formulă retorică. Ei bine, nu. E formula cea mai simplă. Cea care rezumă totul. Formula cea mai pragmatică. Se poate asuma imediat. E singura soluţie în situaţiile aparent fără ieşire, în marile dileme morale. De la caz la caz. Desigur. Dar în ultimă (sau primă) instanţă e formula definitivă. Şi salvatoare. Asta am înţeles atunci: mi s-au luat solzii de pe ochi.

Părintele Stăniloae mi-a luat atunci solzii de pe ochi.

IV.

A patra dimensiune: receptarea În timp

Tocmai autorul formulei „*critica estetică nu rentează*”, G. Ibrăileanu, a fost, din raţiuni *estetice*, cel mai implacabil adversar al publicării postumelor lui Eminescu. El ne poate părea azi refractar şi neînţelegător faţă de impresionantul continent al totalităţii eminesciene. Dar adevărul e că la data respectivă acest *continent* nu era practic încă descoperit, iar primele ediţii de „inedite” nu ofereau, cu puţine excepţii, decât un material fie abandonat, fie rezervat pentru prelucrări viitoare, fie utilizat în mod superior în antume. Erau texte evident mai prejos de exigenţa artistică a poetului şi nu purtau investitura girului său. „*Eminescu nu e, nu poate fi altul decât cel ce a voit el însuşi să fie. Tot ce n-a voit să fie e foarte util pentru priceperea poetului, dar nu e adevăratul Eminescu. Acolo unde Eminescu nu a pus toată arta sa, nu mai este el*”, scria Ibrăileanu atunci (*Opere*, I, Bucureşti, 1974, p. 207). Această „artă” a lui Eminescu, efect al scrupulului artizanal de extremă stricteţe la care-şi supunea, potenţând-o la maximum, inspiraţia genuină, i-a zguduit pe contemporani, în primul rând pe cei din cercul Junimii, şi a însemnat un moment hotărâtor al spiritului românesc. Înainte de a se fi despuiat şi estimat întregul *Nachlass* eminescian, fragmentele, nu totdeauna fericit alese, ce începuseră a se tipări, fără metodă nici simţ critic, nu puteau, fireşte, suporta comparaţia cu sunetul irezistibil şi siguranţa antumelor.

Simţul estetic al lui Ibrăileanu era uneori, ce e drept, grevat de spiritul de grup sau de nişte preconcepţii, dar când funcţiona, funcţiona ireproşabil, nuanţat, profund, cu entuziasm lucid, precis, liber, de pildă în privinţa lui Tolstoi, a lui Turgheniev, a lui Proust, a lui Thomas Hardy, *last but not least* în privinţa lui Caragiale şi Eminescu, cărora le-a consacrat studii fundamentale, de o inteligenţă absolut scânteietoare. Toate observaţiile lui privind arta lui Eminescu sunt de o rară acuitate şi pertinenţă. Admiraţia lui pentru această artă îl făcea cu drept cuvânt să respingă felul cum se editaseră primele postume, la regim egal cu operele finite, ceea ce atunci însemna o confuzie de valori. El admitea însă necesitatea publicării, ca documente, a manuscriselor rămase; admitea că printre acestea nu se putea să nu se afle germeni de poezie, dar socotea că atari latenţe

netrecute prin travaliul artistic al poetului nu erau propriu-zis „operă” şi trebuiau să rămână în afara acesteia, ca material de studiu; de fapt nici nu puteau încă, atunci, să fie altceva. În prelegerea din *8 decembrie 1912* le spunea studenţilor: *„Nouă, mai bătrâni, cu toate că îl cunoaştem foarte bine, îl ştim pe de rost pe Eminescu, ne-a fost dat să cetim acel* Geniu pustiu, *o operă pe care ar fi putut-o scrie, în afară de scânteieri geniale, chiar şi d. Scurtu” (Opere*, 9, Bucureşti, 1980, p. 112; aşadar nu i-au scăpat „scânteierile geniale”, cum bine le numeşte, prezente în această încercare imatură şi practic desfiinţată de autor prin trecerea unor întinse pasagii din ea în *Sărmanul Dionis*). Ne dăm seama acum că „a şti pe de rost” nu înseamnă negreşit şi „a cunoaşte foarte bine”. Obiectiv, nu putea fi cunoscut foarte bine Eminescu, atâta vreme cât totalitatea manuscriselor nu fusese parcursă, necum cercetată. E drept că Iorga a simţit de la început că în caietele rămase se găsea şi altceva decât bruioane şi însemnări de atelier, şi a spus, încă din 1903, cuvintele acestea, reluate de el într-o conferinţă din 1938 şi citate de Constantin Noica în 1975: „*Pentru acest admirabil material ar fi trebuit să se numească acolo* (la Academie, n. n) *o comisie pentru a rândui cronologic toate aceste caiete şi a da apoi o ediţie*”. În 1938, când Iorga şi-a repetat apelul din 1903, deşi nu se numise nici o comisie şi nici o ediţie ca lumea nu se dăduse încă, erau deja de câţiva ani apărute cele cinci volume ale lui G. Călinescu, prin care fusese revelată toată amplitudinea continentului eminescian. Totuşi, încă în 1903, Iorga, omul intuiţiilor extraordinare, rostise acest strigăt superb: *„Un nou Eminescu apăru!”*, vestire profetică, fiindcă, de fapt, acel nou Eminescu nu apăruse încă.

Mulţumită lui G. Călinescu s-a putut vedea că, în pofida părerii lui Ibrăileanu, chiar şi acolo unde „nu a pus toată arta sa”, Eminescu era el însuşi, nu mai puţin „adevărat” decât unde şi-o pusese.

O prospeţime aurorală, un freamăt prevestitor emană din acest flux primordial al postumelor, în care jetul spontan al inspiraţiei se exprimă imediat, fără contur, în versuri prea adesea şchioape şi lexic siluit, fără a se opri pentru o mai corectă formulare, ceea ce i-ar fi curmat elanul. Informul acesta nu e totuşi un *informosus* (dacă ni se îngăduie această ilicită „latinească de bucătărie”), frumuseţea constând tocmai în esenţa sa genuină. Călinescu a arătat cu multă fineţe că şi în antume poetul a lăsat, fără îndoială în mod conştient, unele stângăcii care, corectate, şi-ar fi pierdut insesizabila frescheţe

ca un polen. Arta pe care i-o admira Ibrăileanu nu era la Eminescu totuna cu perfecţiunea, versurile lui nu sunt totdeauna impecabile, ca ale unui Leconte de Lisle; el prefera, ca artist cu adevărat mare, ca artist genial, să păstreze haloul poeziei eventual cu preţul unei perfecţiuni ce s-ar fi dovedit sterilă. Pe de altă parte, e tot atât de adevărat că se găsesc în postume foarte multe versuri din capul locului desăvârşite şi unele fulguraţii extraordinare, dintre care pe cele mai multe poetul le-a utilizat în antume, fără ca prin aceasta să „inutilizeze", cum spunea Ibrăileanu, textele prime de unde le-a extras, de pildă *Sarmis* şi *Gemenii*, pure splendori, din care părţi destul de întinse apar în *Scrisoarea IV* şi în alte locuri din antume; de asemenea, *Mureşanu* şi altele (ca să nu mai vorbim de *Egipetul*, scos, cum se ştie, din *Memento mori*). Alte versuri, la un pas de împlinire, au trecut în antume doar cu o uşoară amendare, printr-o mişcare abia perceptibilă ce le-a eliberat ca prin miracol toată strălucirea latentă.

Eminescu, atât de neglijent cu orice bunuri personale, îşi căra peste tot cufărul cu manuscrise, de soarta cărora, după ce la urmă le încredinţase lui Maiorescu spre păstrare, se interesa mereu. E clar că aceste manuscrise nu reprezentau pentru el rebutul rămas din cernerea elaborării artistice, nu erau un balast abandonat (chiar dacă, fireşte, se aflau printre ele şi multe lucruri efectiv abandonate), ci zăcământul subteran al creaţiei de unde-şi trăgea substanţa acesteia. Zăcământ subteran, dar creaţie el însuşi, de primă instanţă (uneori chiar de a doua sau chiar, cum nu o dată s-ar părea, de ultimă instanţă; Eminescu nu se grăbea cu publicarea). El avusese de la început o viziune totalizantă, o concepţie rotundă şi globală a operei sale, al cărei proiect l-a înţeles cel dintâi G. Călinescu după ce a parcurs materialul şi a purces la „descrierea operei", relevându-i „schema organică", după cum foarte fericit se exprimă. „*Poetul* – spune Călinescu în prefaţa ediţiei a doua a marii sale monografii – *tindea să creeze un univers în semicerc, având ca orizonturi naşterea şi moartea lumii*."

Principiul generator al operei lui Eminescu este viziunea cosmogonică. Din tabloul ipotetic pe care-l dă G. Călinescu asupra datării aproximative a proiectelor poetului, reiese că era preocupat de cosmogonie încă din perioada prestudenţească şi că această preocupare a devenit dominantă în perioada vieneză, când atât formaţia sa intelectuală, cât şi forţa sa poetică se constituie cu consistenţă. Cosmogonia implică eshatologia, de unde decurge o perspectivă a extincţiei universale (temă tratată în profunzime de I.

Negoiţescu, în cartea sa despre *poezia* lui Eminescu). Este logic ca această viziune cosmică să includă concentric sfera naturii, a societăţii şi istoriei (de unde patosul politic) şi, fireşte, ca sâmbure originar, *Erosul*. De aceea poezia de dragoste nu e la Eminescu o simplă expresie sentimentală (deşi, evident, e şi asta, ca firesc fenomen uman), ci are totdeauna un sens metafizic, până şi în romanţele vulgarizate mai târziu prin transpunere muzicală. *Pe lângă plopii fără soţ*, minunata romanţă atât de populară (pe care Negoiţescu, dintr-un exclusivism excesiv, o califică drept „dulcegărie"), e străbătută de un fior al transcendenţei, culminând într-un final cutremurător.

Dintre postume, unele, ce puteau fi considerate finite ca formă, au fost în timp incluse împreună cu antumele, fără a contrasta deloc cu acestea, în „culegeri de poezii" date la iveală, mai bine sau mai puţin bine, de diferiţi eminescologi. Dar contemplând acel „univers în semicerc", pe care-l proiectase poetul, ne dăm seama că el a fost altceva decât autorul unor „poezii", oricât de superlativ izbutite; s-ar putea, dimpotrivă, spune că de fapt antumele sunt „fragmente" scoase din marea operă totală şi prelucrate izolat; poetul, spune Călinescu, „*nu apucase a arunca din spiritul său decât firimituri, sclipitoare firimituri*".

De aceea, socotim că, deşi la prima privire se impune în chipul cel mai evident deosebirea dintre *antume* şi *postume*, ca şi cum ar fi două lumi ce ar avea fiecare alte legi şi moduri de existenţă, ele reprezintă totuşi, în esenţă, acelaşi univers. După cum ni se pare fals, de pildă, a hotărnici la Goethe între primul şi al doilea *Faust*, am afirma, de asemenea, că în fond nu există acel imens hiatus ce pare a separa *postumele* lui Eminescu de antume. Ceea ce explică separaţia e desigur faptul că, după ce pentru două generaţii noţiunea „Eminescu" era dată de antume, deci de o operă cantitativ restrânsă, alcătuită din câteva zeci de poeme mult mai frumoase decât toate câte se scriseseră până atunci în limba română, în plus şi pline de „filozofie", s-a întâmplat evenimentul proclamat de Iorga: „*un nou Eminescu apăru!*"; şi apăru tocmai sub un aspect enorm, haotic, heteroclit şi prolix, cu prea multe indecizii lingvistice şi vicieri lexicale, asemănătoare celor din faza preeminesciană a limbii literare, refăurită în chip superior şi cu autoritate tocmai de *antumele* marelui poet. Dar, de fapt, opera lui Eminescu e una, după cum marea masă subacvatică şi gheţarul vizibil de la suprafaţă sunt unul şi acelaşi bloc.

Realitatea e că nu doar pentru marele public, dar şi pentru majoritatea intelectualilor, Eminescu este şi azi numai poetul *antumelor*. Puterea acestora de circulaţie e covârşitoare în raport cu a *postumelor*, a căror audienţă se limitează şi se va limita probabil şi de acum încolo la un cerc mai mult sau mai puţin restrâns de „specialişti". De aici nu reiese nici o judecată de valoare, într-un sens sau altul, dar „ecumenicitatea" *antumelor* e un fapt hotărâtor în conştiinţa culturală românească. *Mutatis mutandis*, punctul de vedere al lui Ibrăileanu rămâne valabil, bineînţeles nu în ce priveşte concluzia, inadmisibilă azi, a eludării *postumelor* de la receptarea estetică, ci în afirmaţia că oricum *antumele* sunt partea propriu-zis *realizată* a unei opere care e, totuşi, cum spuneam, împreună cu *postumele*, un tot solidar, rotund şi concentric, în ciuda hiatusului aparent. În ipoteza, în fond lipsită de rost, dar inevitabilă ca ispită a închipuirii, că poetul nu ar fi murit atât de timpuriu, şi o mare parte din materialul rămas ar fi trecut desigur în *antume*, e greu de imaginat ce formă ar fi căpătat în stadiul ultim mai ales acele poeme lungi aruncate în fugă pe hârtie şi rămase în stare brută, dar străbătute de suflul geniului (relevam mai înainte observaţia lui Călinescu că multe din versurile acestor *poeme* şi-ar fi putut pierde prin amendare formală frăgezimea originară, dar, fără îndoială, poetul însuşi ar fi simţit aceasta, era prea mare artist ca să nu ştie riscurile excesului de „artă"; dovadă cele câteva „stângăcii" păstrate, desigur deliberat, în unele dintre *antume*); e însă mai mult decât probabil că partea „realizată", deci cu audienţă largă, ar fi fost mult mai întinsă. Chiar *antumele* existente, considerate din perspectiva *postumelor*, dobândesc parcă un relief mai puternic; se face simţită amplitudinea „valurilor de fund".

Separaţia radicală (falsă, după părerea noastră) între *antume* şi *postume* o ia I. Negoiţescu drept un dat incontestabil. El face din această separaţie o opoziţie, iar din opoziţie o alternativă pe care o tranşează categoric în defavorul *antumelor*. În cartea sa, de altminteri admirabilă, Negoiţescu ia ca punct de pornire ideea că *antumele* ar însemna abaterea poetului de la marea sa intuiţie iniţială, anume aprehendarea vizionară a unui univers subiacent, larvar, a unei infralumi pe care o numeşte *plutonică*, în opoziţie cu *neptunicul*, care reprezintă claritatea discursului „conceptual". Această dihotomie s-ar putea pune în analogie cu a lui Nietzsche, *apolinic/dionisiac*, sau cu cea obişnuită, *clasicism/romantism*. I. Negoiţescu îl vede pe Eminescu sub semnul romantismului, ceea ce e un loc comun, dar el

deosebeşte „marele romantism”, întemeiat pe o mistică a universului, de romantismul elocvent, precum şi de cel minor, sentimental-depresiv, în genul lui Lenau (cu care a fost mereu comparat Eminescu). Exegetul îl scoate din categoria aceasta şi îl plasează sub constelaţia lui Novalis, Arnim, Brentano, invocând filozofia romantică ilustrată de un Schelling, de un Baader şi mergând înapoi până la Jakob Boehme şi la acel fundament originar, iraţional, *Urgrund* sau *Ungrund*, în care misticul german vedea substratul Creaţiunii. Opţiunea lui Negoiţescu pentru romantismul de esenţă plutonică este exclusivă, subsumându-i total *postumele* eminesciene. După el, *antumele* aparţin în totalitate neptunicului, oscilând între un romantism minor şi un clasicism al clarităţii exterioare. Exegetul sugerează că abaterea poetului de la viziunea plutonică s-ar datora şi faptului că abisurile acesteia l-ar fi înspăimântat cumva, făcându-l să lase *postumele* în stare „pre-poetică”. În orientarea spre neptunic, adică în retragerea pe poziţii mai liniştitoare, poetul ar fi cedat şi îndemnurilor lui Maiorescu, cărora exegetul le atribuie şi lunecarea spre o discursivitate filozofică preponderent schopenhaueriană. I. Negoiţescu minimalizează influenţa lui Schopenhauer, socotind că Eminescu ar fi avut afinităţi mai profunde cu alţi gânditori, bunăoară şi cu un Fechner pe lângă cei pomeniţi mai înainte. Dar oricâte asemenea afinităţi cu diverşi gânditori s-ar mai putea detecta la Eminescu, importanţa lui Schopenhauer rămâne netăgăduită şi hotărâtoare. Nu credem că autoritatea cuiva, oricine ar fi, poate necondiţionat decide o dezbatere, dar nu credem nici că se poate trece peste următoarele cuvinte ale lui Călinescu, din prefaţa ediţiei a doua a monografiei: „*Pe Schopenhauer l-am recitit cu atenţie, sau mai bine zis l-am urmărit în toată opera lui cu probabilitate consultată de poet, şi am constatat că Eminescu este mai schopenhauerian decât se bănuieşte*”.

Din fervoare şi exces de consecvenţă, Negoiţescu nu rezistă tentaţiei simplificatoare de a suprapune total *postumele* cu plutonicul şi *antumele* cu neptunicul. Este o operaţiune oarecum mecanică, ale cărei rezultate nu se confirmă la analiză. Nu e greu de văzut cât de mult neptunic se găseşte, totuşi, în postume şi, reciproc, *plutonic* în antume. Nu o dată *neptunicul* şi *plutonicul* alternează în unul şi acelaşi poem, fie atât în *postume* cât şi în *antume*, de pildă *Luceafărul*, precumpănitor neptunic dar nu exclusiv (de altfel, nu numai din consecvenţă ci şi, credem, dintr-un spirit de contradicţie nu lipsit de virtuţi stimulatoare, I. Negoiţescu acordă poemului o destul

de redusă stimă). Există în *postume* mai multă discursivitate decât în *antume* şi mult mai mult romantism elocvent, de tip hugolian, de exemplu în *Memento mori*, în *Mureşanu*, în altele, precum şi, virtual, în proiectele dramaturgice. În postume, *Sarmis*, e mai curând neptunic, în schimb *Gemenii*, urmarea sa purtând aceeaşi dată 1881, are o încărcătură plutonică foarte apropiată, ca temă şi cadru, de *Strigoii* (1876). O postumă din 1876, *Femeia... măr de ceartă*, e o imprecaţie discursivă de un misoginism schopenhauerian ca şi cel din *Scrisorile IV* şi *V*, dar în a doua ei parte dăm de câteva versuri aparţinând filonului plutonic al extincţiei universale, temă fundamentală a comentariului lui I. Negoiţescu: *„O moarte! – nu aceea ce-omori spre-a naşte iară, / Ce umbră este vieţii, o umbră de ocară – / Ci moartea cea eternă în care toate-s una, / în care tot s-afundă, şi soarele şi luna, / Tu, care eşti enigma obscurei conştiinţi, / Cuprins-abia de-o minte din miile de minţi, / Tu, stingere / Tu, chaos – tu, lipsă de viaţă, / Tu, ce pân' şi la geniu spui numai ce-i în cărţi. / O, slabă fulgerare... cea, cărui nu te teme, / îngheţi nervul vieţii din fugătoarea vreme..."*.

E adevărat că filonul acesta *plutonic* nu apare în *Scrisorile IV* şi *V*, dar apare cu toată evidenţa în *Scrisoarea I*. Această perspectivă crepusculară, a stingerii vieţii în univers, această viziune a morţii nu ca fenomen individual, nu ca lege a vieţii în perpetuă primenire, ci ca moarte cosmică, e celălalt versant al genezei. Cosmogonia, cum spuneam, implică eshatologia. Auroralul şi mortuarul nu sunt capetele unei succesiuni decât în reprezentarea dată de percepţia noastră temporală. Însuşi cuvântul „crepuscul" are ambele înţelesuri, de „zori" şi de „amurg". În germană *Dämmerung* vine de la *dämmern* = a licări; în latină *crepusculum* de la *creperus* = obscur, ambiguu. În acel vers citat şi comentat de Negoiţescu: *„De plânge Demiurgos doar el aude plânsu-şi"*, în care comentatorul vede lirismul plutonic eminescian, nu e vorba de plâns ca efect al unei emoţiuni depresive individuale, ci de un plâns cosmic, cu sensul resorbţiei în sine a Creaţiunii, în ultimă esenţă a Erosului originar (*„L'Amor che move il sole e l'altre stelle"*) sau a acelui *Logos spermatikos* din cosmogonia gnostică. E totuşi vorba de „depresiune", dar în alt înţeles, în acela de încetare a tensiunii generatoare, de dizolvare a tuturor concreţiunilor, deci în înţelesul unei „decomprimări" în macrocosm. E în fond expresia unei nostalgii a neantului primordial, o *sete de repaos*, un *„îndulcind cu dor de moarte*" la scara universului.

În ordinea umanului, adică a microcosmului, care în

cosmologia tradiţională reflectă macrocosmul, această nostalgie a dispariţiei, „dorul de moarte”, nu înseamnă un deficit vital, nu înseamnă un minus, ci, dimpotrivă, un maximum al acestei reflectări, implicând şi sensul final al *erosului* uman.

Călinescu afirma natura senzuală a lui Eminescu, robusteţea vitală atât a omului cât şi, ceea ce importă în primul rând, a lirismului său. Fără îndoială, e adevărat; accentul viguros, ferm, energia vitală sunt incontestabile în patosul liric eminescian, principiul viril e prezent şi operant, dar *tocmai* din cauza asta îi sunt imanente intuiţia neantului şi obsesiile funerare. Melancolia, aprehensiune şi contemplare lucidă a morţii, e un sentiment eminamente viril, propriu maturităţii superioare, cum îl vedem la Dürer, la Shakespeare, la Cervantes, la Baudelaire, la Eminescu. Concepţia romantică despre iubire, de la trubaduri şi Minnesängeri până la un Novalis şi până la Eminescu, e asociată cu aspiraţia contopirii cuplului în eternitatea nefiinţei. Fascinaţia aceasta, care e a lui Tristan şi a tradiţiei cavalereşti în genere, a fost totdeauna inspiratoarea marilor pasiuni erotice (cum arată Denis de Rougemont în *L’amour et l’Occident*).

Din formula lui Călinescu, relevând că orizonturile poetului sunt naşterea şi moartea lumii, cel de al doilea orizont e într-adevăr dominant în postume, deşi deloc exclusiv; funerarul în genere, în plan fie uman, fie cosmic, străbate întreg *continentul* liric eminescian. I. Negoiţescu, insistând asupra perspectivei funerare, nu contrazice deloc, în fond, teza robusteţei vitale şi virile a poetului afirmată de Călinescu, dar merge până la nişte consecinţe mai îndepărtate pe linia filonului plutonic pe care l-a intuit şi denumit. A denumi un fenomen este, nu numai în critică, un act creator. De altfel, în ce ne priveşte, vedem în *cartea* lui Negoiţescu nu una propriu-zis de critică, ci mai curând o carte ea însăşi de poezie, o confesiune lirică în prelungirea lecturii postumelor eminesciene, dincolo de critică şi de metodele criticii. El are totuşi o „metodă”, una implicită, în accepţia etimologică a termenului, adică în aceea de „drum”, de itinerar, de orientare deci; această „metodă”, care îi este proprie, se poate urmări în desfăşurarea ei; ea decurge tocmai din aşezarea comentatorului în însuşi universul operei comentate, în speţă al postumelor, cu care are astfel un raport existenţial; el se orientează în acest univers cu mijloacele ce decurg din însăşi intuirea lui.

De aici rezultă şi exclusivismul său, minimalizarea *antumelor*, pe care, fireşte, ne e peste putinţă să o acceptăm; ar însemna să consimţim la mutilarea operei lui Eminescu, să admitem

sacrificarea părţii intrate consecutiv şi hotărâtor în conştiinţa românească; ar însemna să răsturnăm în sens invers rezultatul efortului epocal al lui G. Călinescu; de unde până la el *postumele* erau practic ignorate, am ajunge acum să ignorăm antumele. Călinescu ni l-a relevat pe Eminescu întreg[1]; ar fi absurd (şi, din fericire, practic imposibil) să părăsim acum ce avusesem înainte.

Dihotomia *neptunic/plutonic* propusă de I. Negoiţescu e, de fapt, o polaritate, nu o antinomie, şi cu atât mai puţin o alternativă. Antinomia e un cuplu de teze logic contradictorii şi totodată egal de întemeiate logic. (Vezi tabla antinomiilor kantiene sau, în ştiinţă, fizica corpusculară şi mecanica ondulatorie.) Polaritatea e, de asemenea, un cuplu, dar nu de teze deduse logic, ci de structuri tipologice opuse, între termenii extremi ai căreia există nuanţe intermediare, ce se întrepătrund (cum explică Goethe în *Dichtung und Wahrheit*). Este evident că nici antinomia, nici polaritatea nu lasă loc vreunei alternative. Între termenii unei polarităţi cineva poate avea preferinţe, în raport cu propria sa afinitate şi înclinaţie temperamentală, dar de aici nu rezultă în mod legitim excluderea în bloc a tot ce ţine de structura cealaltă. Alternativa nu e posibilă, în ultimă instanţă, decât în ordine practică, recte morală: Bine/Rău. Aşadar, logic şi teoretic, nu e admisibilă alternativa între *plutonic* şi *neptunic*, după cum, estetic, nu e acceptabilă alternativa între *antumele* şi *postumele* eminesciene. Cât despre plasarea totalităţii *antumelor* sub semnul *neptunicului* şi a totalităţii *postumelor* sub al *plutonicului*, nu socotim necesar să mai explicăm de ce o socotim falacioasă şi incompatibilă cu elementara regulă a oricărei judecăţi particulare (cum sunt cele ce decid asupra valorii şi categoriei unui obiect), anume de a nu se pronunţa decât *a posteriori* şi nicidecum *a priori*.

Ceea ce îl absolvă pe I. Negoiţescu este în primul rând faptul de a fi *denumit* cele două categorii; în critică, aşa cum spuneam, denumirea e un act creator (de fapt aceste denumiri opuse existau încă din secolul XVIII, dar în geologie). În al doilea rând, dar cu atât mai vârtos, îl absolvă rara profunzime a exegezei sale în interiorul universului ei predilect, *plutonicul eminescian*, în care deschide efectiv orizonturi impresionante. În al treilea rând, în sfârşit, ceea ce relevam mai înainte, faptul că exegeza sa nu e în fond critică ci „confesiune lirică”, întemeiată pe un raport existenţial cu universul postumelor. Această poziţie, în fond pasională, îl face să se derobeze de a vedea *neptunicul* existent totuşi în *postume*, nu numai când e

amestecat cu *plutonicul*, dar nici în stare pură.

„Raportul existenţial” (nu existenţialist, dar apropierea e posibilă, existenţialismul fiind în definitiv o filozofie romantică de un tip mai profan) îl duce pe I. Negoiţescu la aprehendarea sâmburelui *ontic* al poeziei eminesciene, pe care îl caută, fireşte, în zona *plutonică*. Se poate introduce aici o remarcă privitoare la deosebirea de optică dintre comentariul său şi cel al lui Călinescu (abstracţie făcând de diferenţa lor atât ca volum, cât şi ca importanţă – deşi importanţa primului e şi ea departe de a fi mică). G. Călinescu, aşa cum reiese din aprecierile lui, nu era prea înclinat spre formele unui romantism al intuiţiilor obscure, larvare, preraţionale sau infraraţionale. Preferinţele lui mergeau, cum se ştie, în „sensul clasicismului” (deşi a „experimentat” poetic, în chip deliberat, şi formula neoromantică). Cu toată propensiunea lui pentru clasicism (de unde şi predilecţia pentru „neptunismul” pe care îl vedea în postume), el avea, totuşi, o concepţie despre lume apropiată de sistemele sincretiste, totalizante, trimiţând la Boehme şi mai departe la gnostici, concepţie mistică ce stă şi la baza romantismului (a se vedea eseurile lui din tinereţe, cu osebire *Ascensiune*, dar şi unele mai târzii). Mistica romantică declarată îi părea însă exaltată sau tenebroasă, drept care se distanţa de ea cel puţin cu rezervă. Poziţie ambiguă, foarte asemănătoare cu a lui Goethe (care, fapt notabil, în disputele geologice asupra formării scoarţei pământului, între susţinătorii „neptunismului” şi cei ai „vulcanismului”, numit şi plutonism, se declara neptunist, viziune mai puţin catastrofică şi mai clasicizantă). Cu preferinţa sa pentru clasic, pentru „discurs” şi claritate, având o optică plasticizantă (de unde extraordinarul său dar portretistic), Călinescu se orienta către ontologic (raţionalul, discursivul, în problematica fiinţei). I. Negoiţescu, având o natură precumpănitor romantică, e atras de inefabil, de obscur, de infinitudine, cu o predispoziţie mai mult muzicală decât plastică, şi ne îndreaptă spre *ontic*, care e non-discursiv, neformulabil, ci doar sugerabil intuitiv. De aceea a mers la intuirea şi denumirea „plutonicului” în postume.

Evident, privind din afară, cu mijloacele cercetării critice şi filozofice, G. Călinescu putea determina raţional, din punct de vedere ontologic, tema fiinţei în opera lui Eminescu, ceea ce, de fapt, a şi făcut. Dar onticul nu poate fi determinat cu astfel de mijloace decât ca simplu concept. Preluat de ontologie, el devine o simplă funcţie terminologică. „*Die ontologische elementare Ganzheit... kann nicht*

auf ein ontisches «Urelement» zuruckgeführt werden”, spune Heidegger, magistrul în materie (*Sein und Zeit*, Halle, 1941, p. 196). Onticul, ca realitate adâncă, e obscur şi nedeterminabil; în speţă, la Eminescu (şi la nici un alt poet, lucrul nefiind cu putinţă), nu se află vreun vers care să-l *exprime* ca atare, el nu se declară şi nu reiese *textual* de nicăieri, dar fundamental există. El e sâmburele oricărei mari poezii, care, chiar când aparent e „discursivă”, creşte din acest germene primar; versurile strict discursive nu sunt, de altminteri, niciodată poezie. El există, deci, şi în antume, există şi în „neptunic”. Mediaţia pe care o efectuează cizelarea expresiei, „arta” deci, îndepărtându-se de stadiul prim al „inspiraţiei”, îl ocultează, fără a-i diminua câtuşi de puţin esenţa. De aceea el e poate mai sesizabil în formele imperfecte din postume, fie ele neptunice ori plutonice; plutonicul însă, chiar şi cel din antume, e „mai ontic” prin natura sa. I. Negoiţescu, prin aşezarea sa „existenţială” exclusiv plutonică din postume, se află mai aproape de centrul ontic al poeziei eminesciene, de „pirosfera” ei; arsura acesteia îl face, fireşte, mai puţin sensibil la mişcarea sferelor mai îndepărtate, de unde şi poziţia restrictivă, oarecum „segregaţionistă” în cuprinderea operei lui Eminescu. Dar aceasta rămâne un tot solidar, cum spuneam, cu *antume* şi *postume*, cu *neptunic* şi *plutonic*.

Când am numit postumele o dată „zăcământ subteran”, iar altă dată „masa subacvatică a gheţarului de la suprafaţă” (dacă aceste comparaţii au avut cumva norocul – ne întrebăm cu sfială – ca şi cititorul să le găsească oarecum nimerite), foloseam, cum se poate remarca, în primul caz o imagine „plutonică”, iar în al doilea, una „neptunică”, pentru acelaşi subiect. Un *continent* are şi ţărmuri de mare şi zăcăminte subterane. Altfel n-ar fi *continent*.

1 De fapt, nici Călinescu nu ni l-a revelat absolut întreg. Nici marea ediţie, pe care continuăm s-o numim „ediţia Perpessicius”, nu o va putea face. Are dreptate Constantin Noica; din păcate predică în pustiu; e imperios obligatoriu (dar s-ar părea că nu-i pasă nimănui), să se dea o ediţie facsimilată a caietelor lui Eminescu, cât mai e încă timp, până nu se va deteriora iremediabil materialul. Am avea diagrama fidelă a gândurilor celor mai fugare ale poetului şi a mişcării spiritului său (uneori numai a mâinii sale); pe lângă ce s-a publicat şi ce se mai poate publica în marea ediţie în curs, rămâne aspectul ca atare al paginii, profund revelator pentru faţa cealaltă a poetului, nepretându-se tipăririi obişnuite: desene, mostre de

semnături repetate, notiţe enigmatice, deseori indescifrabile cuvinte izolate şi fracţiuni de cuvinte, obscenităţi, lucruri pe care nu ne e permis să le cenzurăm şi să le pierdem.

Comicul şi zeflemeaua

Decanul caragialiştilor, Şerban Cioculescu, foloseşte aproape totdeauna, când vine vorba, formula „umorul lui Caragiale”. Fireşte, nimeni nu poate contesta justeţea acestei formule. Dar a avea umor nu înseamnă a fi negreşit umorist, după cum a fi umorist nu înseamnă totdeauna a fi un autor comic. Caragiale este însă un mare autor comic, adică un creator de comic monumental. Evident, lucrurile acestea nu sunt etanş izolabile şi există umorişti de geniu care ating nu o dată marele comic, bunăoară Sterne, Dickens, Mark Twain, dar arta comică este esenţial altceva decât umorismul. Comicul monumental intră într-un anumit conflict cu durata, o frânează cumva, introducând în fluxul ei momente de suspensie; are aşadar o tendinţă imobilizatoare: monumentalul e prin esenţă static. Umorismul ţine de o atitudine detaşată a inteligenţei faţă de cursul existenţei, e o manieră de a-l contempla în mers, oferindu-şi-l ca spectacol.

Constantin Noica foloseşte totdeauna, când vine vorba, formula „zeflemeaua lui Caragiale”. Desigur, zeflemeaua e o trăsătură de netăgăduit la Caragiale. Dar Noica nu vede la Caragiale decât asta, iar în asta un viciu iremisibil. De la Mitiţă Sturdza la N. Davidescu, şi de la acesta la Constantin Noica s-a găsit mereu cine să-i impute lui Caragiale „zeflemeaua”. Zeflemeaua face parte din arsenalul libertăţii de spirit şi era în mare favoare la junimişti, care persiflau „formele fără fond”, beţia de cuvinte şi impostura. Dar e clar că nu zeflemeaua e *la faculté maîtresse* a lui Caragiale, ci geniul comic. Există spirite care nu pot evalua distanţa dintre zeflemea şi geniul comic; cum bine spunea Ralea, „filistinii urăsc râsul”; îl urăsc pe toată linia, nediferenţiat şi global, de la zeflemea la marele comic. Le dă o stare de inconfort.

Într-un număr din vara aceasta al unei reviste literare a apărut un articol intitulat „Pornind de la Caragiale”. În acest articol ni se spune că zeflemeaua e un „criticism de suprafaţă” şi „de ocazie” manifestat împotriva instituţiilor, obiceiurilor şi culturii locale şi izvorât din iluzia propriei superiorităţi, prin aculturaţie, prin influenţe străine. Mai aflăm din acest articol că „marea idee este bruscată sub complicitatea râsului anecdotic” şi că există două „unghiuri” care polarizează spaţiul românesc, şi anume „unul ar putea fi ilustrat prin comedia lui Caragiale, al cărei nucleu este zeflemeaua, iar celălalt

prin filozofia şi teatrul lui Blaga, al căror nucleu e mitul". E adevărat că semnatarul, Ilie Bădescu, îşi ia anumite precauţii, menţionând pe lângă „mofturi" şi „marea comedie", dar alternativa fatală e dată: mitul *sau* zeflemeaua, respectiv Blaga *sau* Caragiale, *Entweder... oder*; polaritatea e redusă la alternativă: Noica îl recuza pe Caragiale de dragul lui Eminescu; noul doctrinar face acelaşi lucru în avantajul lui Blaga.

Nu vreau să afirm că articolul e scris încâlcit, deşi mie aşa îmi pare, dar poate că e prea teoretic pentru înţelegerea mea; respingerea lui Caragiale nu e formulată ritos, ci mai mult ori mai puţin indirect, prin regimul rezervat zeflemelei. „Ea (zeflemeaua, n. n) ne arată o lume care şi-a greşit suportul energetic. În loc de a-şi rezerva critica pe fondul sănătos şi adânc al poporului, această lume zeflemistă îşi agaţă nemulţumirea de catargul unei spiritualităţi de împrumut." Iată-ne readuşi astfel la teza din 1935 a lui N. Davidescu despre aşa-zisa „inaderenţă a lui Caragiale la spiritul românesc". La asta a răspuns definitiv, încă de atunci, Şerban Cioculescu, prin memorabilul său studiu *Detractorii lui Caragiale*, în care nu e, acum după 52 de ani, nimic de schimbat, nici de adăugat. Dar cele două fraze citate adineauri sunt nedumeritoare. Din prima ar fi părut să reiasă că zeflemeaua, în speţă a lui Caragiale, arăta (şi râdea de) o lume care-şi greşise „suportul", hai să-i zicem şi noi „energetic". Adică, aşa cum ştiam noi mai demult, comicul caragialesc satirizase „formele fără fond". Dar nu! Fraza imediat următoare ne informează că „lumea zeflemistă" (care o fi fost aceea? junimiştii? socialiştii? căci şi unii şi alţii erau, dragă Doamne, „cosmopoliţi" şi mai erau, oroare, şi oameni de spirit) se agăţase de stindarde străine (adică exact acuza care se aducea acum un secol celor ce ridicau cultura românească la nivel european). Aşadar, în esenţă, conştient sau nu, autorul preia rolul lui Caţavencu. „Nu voiu, stimabile, să ştiu de Europa d-tale!"

Alergia la Caragiale se traduce de regulă printr-o denunţare a zeflemelei. Anti-zeflemistul trădează vaga conştiinţă de a avea o muscă pe căciulă; e o nesiguranţă şi o teamă. Omul de spirit inspiră multora oroare mărturisită sau nu (de unde şi antipatia multora contra lui Voltaire). Principalul reproş ce se aduce zeflemelei e superficialitatea. Există, într-adevăr, zeflemea superficială, după cum există cel puţin tot atât de multă superficialitate la pretinşii serioşi. Adevărata seriozitate şi adevărata profunzime ştiu de glumă şi nu detestă râsul, fie eventual şi „anecdotic". Proverbele sunt pline de

zeflemea, de o zeflemea care vine din „fondul sănătos şi adânc al poporului”. Superficialitatea *nu* ţine de „suprafaţă”, ci de imperfecta funcţionare a inteligenţei, iar a dispreţui „suprafaţa” e un simptom de cumplită superficialitate. Nietzsche spune, într-un loc: „Die Griechen waren oberflächlich aus Tiefe”, iar Valéry afirmă că ceea ce are omul mai profund este epiderma. Meditaţi asupra acestui gând şi veţi vedea cât de mult adevăr exprimă. Epiderma reprezintă miracolul naşterii, apoi tinereţea, frumuseţea, dragostea, după cum tot epiderma vădeşte inserţia timpului şi a morţii în fiinţa noastră.

Geniul comic nu se reduce la zeflemea, dar o implică, după cum implică şi cele mai facile resorturi declanşatoare de râs. Una din cele mai insipide preferinţe ale pedanţilor şi „delicaţilor” este aşa-numita comedie nobilă, sau serioasă, la care nu se râde, ci doar se zâmbeşte. Marele comic, al lui Aristofan, al lui Rabelais, al lui Molière, se întemeiază pe farsa populară (pe „fondul sănătos şi adânc” de care vorbea şi preopinentul). Degeaba zicea Boileau: „Dans le sac ridicule où Scapin s’enveloppe / Je ne reconnais plus l’auteur du Misanthrope”. Şi *Mizantropul*, şi *Avarul*, şi celelalte se întemeiază pe spiritul din *Vicleniile lui Scapin* şi sunt tot atât de irezistibil comice. O teorie veche, dar nu prea inteligentă (deşi îi aparţine lui Hobbes), pretinde că râsul vine din sentimentul propriei superiorităţi. Dacă ar fi aşa, nimeni nu ar fi mai infatuat şi mai ridicul decât cel ce râde. De fapt, râdem virtualmente de noi înşine. Cine nu e apt de a se lua în râs pe sine însuşi va fi totdeauna oripilat şi de zeflemea, şi de marele comic. Dar inteligenţa începe cu autoironia. Bachelard spune că, fără puterea de a se lua în râs pe sine însuşi, nimeni nu poate înainta pe calea cunoaşterii obiective.

Există o ierarhizare didactică, pe care o învăţam pe vremuri la şcoală şi pe care văd că o foloseşte şi maestrul Cioculescu, anume distingerea între comicul de caracter, cel de moravuri şi cel de situaţie. Cel mai profund ar fi cel de caracter, cel de moravuri (în care ar intra şi comicul caragialesc) ar fi sortit efemerităţii, din cauza schimbărilor societăţii, iar cel de situaţie ar fi cel mai ieftin şi mai superficial. Dar, în realitate, nu există decât comicul de situaţie. Nici „caracterul”, nici „moravurile” nu sunt în sine generatoare de comic, ci numai *situaţia*, adică ceea ce rezultă din fenomenul explicat de Bergson: *du mécanique plaqué sur du vivant*. Adică o cădere în automatism. Comicul de limbaj e tot unul de situaţie. Geniul nu dispreţuieşte nimic, nici facilitatea, nici ieftinitatea, nici scabrosul. Din orice face creaţie monumentală. Eternă.

Abisalul Caragiale2

Întâi, nu ştiu cum să-ncep, pentru că prezentarea pe care mi-a făcut-o colegul Radu-Nandra este atât de dificil de susţinut şi poate o consider o circumstanţă agravantă, dacă, să zicem, această alocuţiune nu va ieşi aşa cum aş dori să iasă. De ce spun aceste lucruri? Fiindcă nu mă îndoiesc că v-amintiţi o bucată a lui Caragiale – se numeşte tocmai *O conferenţă*, în care el s-a angajat să ţină *o conferenţă* la Societatea Protectoare a Muzelor Daco-Romane! O dată angajamentul luat, afişele lipite prin oraş, nu mai era nimic de făcut. Caragiale a trăit, cum v-amintiţi, nişte chinuri teribile, neştiind cum va scoate cămaşa. Şi, în sfârşit, apropiindu-se sorocul, v-amintiţi, a avut inspiraţia salvatoare să meargă la un pantofar, care i-a dat tema *conferenţei*!

Acuma, e-adevărat că în cazul lui era vorba despre *Ce este arta?*, concept absolut exclus să poată fi definit, în ciuda ideilor, a ispititoarei tentative de a-l defini. Din fericire, zic eu, arta nu se poate defini. Se poate însă arăta *cum* este, ceea ce el a făcut, cum v-amintiţi, în acea schiţă a lui.

Ei bine, *si parva licet componere*, cazul meu este invers. Eu, când am acceptat să fac această conferinţă, am fost întâi onorat de propunere. Şi poate, ştiu eu, din slăbiciunea aceasta scriitoricească, din vanitatea pe care orice evenimente, oricât de grave, din viaţă şi prin oricâte încercări ai trece şi ţi-ar împuţina-o până la minimum posibil, n-o pot eradica chiar cu totul, plus, evident, marea cinste de a vorbi la Universitatea din Cluj – am acceptat această propunere şi apoi am fost perfect liniştit. N-am avut nici un fel de tulburare, nici un fel de angoasă, nici un fel de „vai, Doamne, cum o s-o scot la capăt!” Nimic. Cu un fel de inconştienţă extraordinară, am lăsat să treacă săptămânile, nu mi-am pus nici o problemă, mi-am cheltuit timpul cu altceva, am scris alte articole, m-am ocupat cu viaţa mea personală, şi nu mi-am pus nici o clipă, pân-acum, problema *cum* voi aranja această alocuţiune despre Caragiale.

Venind încoace, nu am luat avionul, ci trenul, pentru ca să pot, în tren măcar, să-mi pun oarecare ordine-n idei şi să-mi fac un plan al acestei *conferenţe*. Dar, în tren, ce se-ntâmplă? Din şase locuri, unu-l ocupam eu, celelalte cinci fiind ocupate de un grup de tinere sportive, în blugi, cu pulovere, din care două – extrem de drăguţe, restul – tinere, în orice caz – foarte drăguţe; aveau şi o

chitară. Au râs, s-au amuzat, era un spectacol fermecător, care a făcut să treacă foarte uşor cele opt ore de drum, da' nici pomeneală să poţi să te gândeşti la o *conferenţă*.

Prin urmare, vin în faţa Dvs., într-adevăr, cu, abia *acum* anxietatea pe care o avea subiectul meu în săptămâna sau în zilele care au precedat „conferenţa" lui – *Ce este arta?* Acuma, în această angoasă, nu ştiu cum o să iasă – să dea Dumnezeu să iasă bine! De ce nu ştiu cum o să iasă? Pentru că este vorba de autorul pe care-l cunosc cel mai bine. Sigur, nu sunt singurul, noi, românii, ştim cel mai bine pe Caragiale! Ei, eu pretind că-l ştim toţi pe Caragiale grozav de bine, dar nu se ştie Caragiale *cum trebuie* să fie ştiut! Şi cred – mă iluzionez – că eu îl ştiu foarte bine. Asta mă-ncurcă. Un subiect pe care-l cunoşti atât de bine, nu ştii de unde să-l apuci, cum să-l abordezi. Cum să-i distribui timpul în care să poţi epuiza măcar un punct de vedere asupra lui?

Vedeţi, pe Sadoveanu nu-l prea cunoşteam. Era un autor pe care, pân' la 40 de ani, l-am frecventat sporadic. Apoi, nişte „accidente" biografice[3] m-au făcut să am ca singură lectură acceptabilă ediţia lui de opere complete (ediţia de autor, dar nu lipsită de escamotări). L-am citit abia atunci în întregime şi mi-am dat seama că arta lui constă în a ascunde nişte lucruri şi că acestea trebuie găsite, că fără ele Sadoveanu rămâne necunoscut şi lăudat numai pe baza unor clişee. Şi pentru ca să-l cunosc pe Sadoveanu, m-am apucat să scriu o carte în două volume[4], Doamne fereşte, poate chiar trei! Da' pe Caragiale, pe care îl ştiu atât de bine, realmente nu ştiu cum să-l abordez şi cum o s-ajung, în mod decent, să ocup minutele care-mi sunt afectate.

Vedeţi Dvs., Lovinescu – şi cred că e cea mai mare eroare din cariera lui, lucrul cel mai imputabil în postura lui de critic – a scris într-un anumit fel, inadmisibil, despre Caragiale. E foarte curios cum tocmai Lovinescu nu l-a înţeles pe Caragiale şi a spus ceea ce a spus despre el, şi anume considerând că Brăescu îi e superior, fiind mai obiectiv. Vedeţi, Brăescu era un umorist de o remarcabilă calitate şi pe mine mă-ncântă ori de câte ori se-ntâmplă să-l recitesc. Dar Caragiale nu este un umorist. Este un mare autor comic, printre cei câţiva – şase, şapte, opt, câţi or fi, nu i-am numărat, poate mai puţini – creatori de *comic monumental*, fiindcă nu se poate concepe comicul, marele comic, decât ca *monumental*. De aceea sunt şi foarte puţini marii autori comici, şi toţi sunt de mărimea întâi. Şi fiindcă această conferinţă se înscrie într-un ciclu care se numeşte „Mărturia

unei generaţii”, nu ştiam cum să plasez subiectul meu în cadrul acestei idei de „mărturie a unei generaţii”, da’ acuma-mi vine-n gând că generaţia căreia îi aparţin, deci care s-a format intelectual cam în al doilea deceniu al epocii interbelice, a apucat o epocă de foarte mare accentuare a *experienţelor abisale*, a disperărilor şi chiar a „ipocriziei disperării”, cum foarte bine a numit-o Teodor Mazilu. Iar pentru aceşti oameni atât de febrili, atât de dramatici, aşa-numiţii „trăirişti”, despre care se poate spune că la noi, în epoca respectivă, au anticipat, într-un fel, existenţialismul de după război, Caragiale era un antidot incomod. Binenţeles, şi acuma-i un antidot foarte incomod, la alt soi de supralicitări, şi sunt unii acum care, dacă ar putea – da’ noroc că nu se poate – l-ar suprima din cultura noastră!

Dar în epoca respectivă, deşi Caragiale nu-şi putea pierde primatul său literar, era un autor, spun, incomod pentru toată această mentalitate, de altfel foarte interesantă şi fecundă, căreia îi datorăm, de altminterea, câteva mari glorii naţionale peste hotare. Generaţia mea nu era o generaţie de „caragialişti” sau de „caragializanţi”, cum să-i spun. Pentru că era altă epocă, modelele au fost altele: Kierkegaard, într-un fel Nietzsche, dar Nietzsche, veţi vedea, după mine, dacă nu voi uita să spun până la urmă, cum concordă Nietzsche cu anumite perspective care ţin de Caragiale.

Prietenul meu, Dinu Noica – cel care niciodată n-a reuşit să se pună de acord cu Caragiale şi-mi spunea adesea: „Bine, tu vrei să scrii o carte despre Caragiale? Scrie una despre Kant!” „Despre Kant s-au scris, n-o s-aduc nimica nou despre Kant!” – el spune în cartea aceasta a lui, ultima, *Cele şase maladii ale spiritului*[5], despre comic, în general (au filozofii această manie a generalului): *comicul este ceea ce ne arată că ceea ce este nu este decât ceea ce este!* Nu e decât asta. Asta face comicul: divulgă mediocritatea fenomenelor înconjurătoare. Asta nu e decât asta. Mai ştim că, de pildă, Caragiale-i un satiric, care a făcut o critică a societăţii, că era un realist critic, deci că tot timpul era fotograful care prinde instantaneele cele mai divulgante pentru racilele societăţii. Şi noi am învăţat cu toţii prin şcoli – nu ştiu dacă şi acuma se mai învaţă chestia asta – că sunt trei grade, trei efecte ale comicului: comedia sau *comicul de caracter*, care ar fi treapta superioară, *comicul de moravuri* ar fi cea medie şi, în fine, treapta cea mai de jos, *comicul de situaţie*. Mania kantiană a ierarhizărilor categoriale! M-am gândit multă vreme dacă nu cumva nu există un singur fel de comic: *cel de situaţie*. Căci nu văd de ce comediile de caracter – să luăm piesele lui Molière cele mai clasice –

nu sunt, dacă le faci analiza lor formală, comedii de situaţie, în care se divulgă caracterul prin situaţiile în care este pus, de pildă, Harpagon. Şi am fost foarte bucuros să întâlnesc, acum poate un an, o tabletă a lui Philippide, în care am citit acelaşi lucru: *nu există decât comic de situaţie*. De altminteri, şi comicul de limbaj, dacă ne gândim, e tot de situaţie: e vorba de situaţia cuvântului în context sau de avatariile cuvântului. De pildă, discursul lui Farfuridi e un comic de situaţie. Şi alterările de cuvinte, forme deci mai puţin impunătoare ale genului comic decât discursul lui Farfuridi sau al lui Caţavencu, constituie un *comic de situaţie*, din punct de vedere lexical. Ei, nu este alt comic decât comicul de situaţie. Da' comicul de situaţie este, după opinia mea modestă, *esenţa* marelui comic, a comicului *monumental*, de care vorbeam. Şi de ce folosesc cuvântul „monumental"? Baudelaire, în eseul lui despre „râs şi caricatură", se referă la un concept pe care el îl numea *comicul absolut*. Dar el îl definea oarecum legat de un comic cu desăvârşire rupt de orice fel de identificare posibilă cu fenomenele realităţii. Adică o viziune de un grotesc care se instaurează ca o realitate autonomă şi care nu dă socoteală de obiectele percepţiei comune. Ceea ce în cazul creaţiei mari comice este greu de susţinut, pentru că, chiar dacă sunt şarjate creaţiile comice până la o asemenea cvasiautonomie morfologică, aceasta trebuie să încorporeze, fără îndoială, realităţi ale lumii-nconjurătoare, reperabile în formele lor, dilatate. Dar eu spun că marele comic este monumentalul pentru că încercarea de a defini monumental şi monumentalitatea, care a dat greş în toate tentativele ei de analiză, cred că nu se poate bine determina decât dacă facem apel, dacă recurgem la lexicoane, unde vedem că *monument* vine de la *moneo*, *monere* (= a avertiza, a atrage atenţia), adică, într-un fel, *a suspenda* cursul devenirii, pentru a fi atent la ceva; în nemţeşte – *Denkmal*, *denken* = a gândi şi *mal* = semn, deci, pentru gândire. Or, monumentul e ceva ce întrerupe cursul comun al vieţii, al devenirii, suspendă devenirea şi instaurează o realitate care se impune şi-şi impune autoritatea ei pe o anumită arie. O statuie sau o catedrală îşi impun dominaţia în spaţiu, instaurându-şi autoritatea pe-o anumită suprafaţă.

Marele comic asta face. Gogol spune undeva, în *Suflete moarte*, următorul lucru: dacă contempli îndelung un spectacol comic, el devine trist. De ce? Contemplarea îndelungă te face, pe tine, contemplatorul, să intri în devenirea acestei împrejurări cu toate elementele afective şi cu toate elementele umane care-i sunt implicite

şi, prin urmare, este estompată demarcaţia izolantă a comicului, care nu vede decât o anumită linie. În comic nu pot să existe sentimente, de aceea sunt ridicole toate obiecţiile care i s-au adus lui Caragiale chiar de – nu mai spun de Gherea, chiar de Ibrăileanu – că nu a aprofundat sentimentele umane, că nu a avut inimă şi nimica sfânt! Ei, dacă ai ceva sfânt, nu mai faci comic, faci altceva! în viaţa ta privată poţi să ai foarte multe lucruri sfinte, da-n creaţia comică nu mai e nimica sfânt decât atât: *efectul monumental*.

Caragiale este unul din autorii de comic monumental. Mie mi se impune cu atâta putere creaţia lui şi, comparând-o cu a celor mai mari, să zicem Aristofan, Rabelais, Cervantes, Molière, Gogol, nu aş spune că este superior acestora, pentru că nici nu are sens să măsori diferenţele la un nivel al geniului în sus.

În ce-l priveşte pe Gogol, mi se pare interesant de făcut comparaţie pentru că – mă refer la cartea, extraordinară după mine, a lui Lucian Raicu, după mine mai bună decât a lui Merejkovski6 – este implicat acolo ceva, în acel *vacuum*, în acel vid, în acea teribilă prăpastie a neantului pe care o relevă lumea aceasta din *Revizorul* sau din *Suflete moarte*, care este consistentă numai prin viteza cu care se desfăşoară: adică viteza aceea echivalentă cu *netimpul*. Este o viteză care produce *nedurata*. Dar este în comicul gogolian un anumit element angoasant de altă natură decât cel caragialesc. Şi-aici are dreptate Merejkovski, în cartea lui, care se numeşte *Gogol şi diavolul*. Da' la Gogol este vorba despre o dezbatere cu diavolul, şi anume cu diavolul în viziunea iudeo-creştină, nu cu alte forme de demon.

Ei bine, la Caragiale avem de-a face cu altă dialectică. Mă gândesc că data de 18 ianuarie 1879 – deci câţiva ani după alt eveniment memorabil, cultura noastră şi justificarea noastră ca naţiune în lumea modernă, concordantă oarecum cu constituirea statului român ca stat independent în Europa modernă – intră între cele două date esenţiale pentru cultura română: publicarea poeziei *Venere şi Madonă* şi premiera *Nopţii furtunoase*7. Aceste două momente reprezintă *o dată*, un prag care nu poate fi confundat. *Înainte* şi *după* e altceva. Înainte de apariţia lui Eminescu era altceva. După ce au început să sune acele versuri, mă gândesc ce vis a fost la redacţia *Convorbiri literare* când au primit prima dată poemele lui Eminescu şi au recunoscut, şi-au dat seama Maiorescu şi Negruzzi, că este ceva cu totul extraordinar, un sunet ce nu s-a mai auzit în limba română. La fel a fost şi premiera acelei *Nopţi furtunoase*, care, cum

ştiţi, a fost a doua zi modificată în textul ei de directorul teatrului, Ion Ghica, şi, la protestul lui Caragiale, scoasă de pe afiş. Mie-mi pare interesant şi dialogul dintre Ion Ghica şi Caragiale, care avea, remarcaţi, 27 de ani la acea dată. Până atunci fusese un autor anonim, doar autorul unei foarte bune traduceri în versuri8, dar acest tânăr, care la 27 de ani a avut norocul să i se joace o piesă la Teatrul Naţional, nu a admis, cum admit astăzi prea uşor autorii mult mai consacraţi şi mai în vârstă, nici un fel de concesii faţă de textul său. Şi-mi place dialogul. Mergând să-i ceară socoteală lui Ion Ghica, prinţ de Samos9, om bătrân, fost prim-ministru, tânărul autor îl interpelează pe un ton destul de băţos, iar directorul îl pofteşte să iasă, spunându-i: „Sortez, monsieur!”. La care răspunsul lui Caragiale este superb: „Vieux coquin!”. Să spui „Vieux coquin!” – tu, băiat de 27 de ani, un debutant consacrat abia-n clipa aceea, unui fost prim-ministru, unui prinţ de Samos, director al Teatrului Naţional, om bătrân – mi se pare o obrăznicie superbă, magnifică10. Dar această obrăznicie *proclamă* sacra insolenţă şi curajul de-a spune adevărurile în faţă; abia de atunci e posibil marele comic, divulgant al prostiei şi, mă rog, infamant al prostiei. Nu-l implic pe Ion Ghica în această diatribă, pentru că Ion Ghica este un scriitor extraordinar şi foarte înrudit cu Caragiale, dacă le analizăm spiritul şi stilul. Dar mi se pare că startul ăsta este formidabil. Şi este dătător de măsură pentru dimensiunea pe care urma să meargă de-aici înainte acest autor, pe care constat că foarte multă lume ezită sau se târguieşte sau nu admite cu uşurinţă să fie pus în plan egal cu Eminescu. Eminescu este marele nostru Eminescu, binenţeles, dar lumea întotdeauna se strâmbă din nas când este vorba de alăturarea lor, care este legitimă. Nu vreau să spun, Doamne fereşte, că ar fi Caragiale mai mare decât Eminescu! Este absurd şi repet: la gradul genialităţii acesteia n-are sens să faci măsurători. Şi binomul acesta este exact formula care ne justifică pe noi ca naţiune aptă pentru marea cultură. Dar continuu să constat această reticenţă, această sfială de a admite că poate fi pus Caragiale alături de Eminescu, pentru că omul, în genere, intelectualul mijlociu, sau chiar nemijlociu, intelectualul trecut prin studii mai mult sau mai puţin superioare este *agelast*. Crede că râsul este un fenomen de etaj mai coborât decât non-râsul. Şi, băgaţi de seamă, atunci când vor trebui să salveze câte un autor comic, trebuie să-i găsească neapărat o dimensiune tragică. Cu tragicul este scuzat autorul comic. „Dom’le, este ceva tragic la mijloc.” Şi aici este confuzia.

Mai întâi revin la ideea că, în orice caz, tragicul este

elementul care consacră nivelul înalt al unei culturi. Şi că acolo unde nu e tragic, cultura este inferioară sau, mă rog, neajunsă la maturitate. Tot Dinu Noica, amicul meu, îi imputa lui Goethe lipsa de tragic. Eu nu spun că, la urma urmei, în Goethe e greu să găseşti o dimensiune tragică, deşi este interesant că el are o tragedie – *Ifigenia în Taurida*, care se termină cu cuvintele *Lebt wohl*, adică un final cu totul impropriu pentru un sfârşit de tragedie. Dar atmosfera, contextul, sunetul *Ifigeniei în Taurida* sunt de esenţă tragică. Se simte ceva din suflul tragediei, deşi lipseşte condiţia, adică obstacolul, interdicţia fatal transgresată. Asta este, nu-i aşa, dilema tragică: trebuie să înfrângi o lege şi trebuie să suporţi consecinţa ei mortală. Ei, vedeţi, formula aceasta, care este definitorie şi esenţială pentru orice structură tragică, nu se găseşte la Goethe nici în *Ifigenia în Taurida* şi nici în *Faust*, unde-i cu totul altceva.

Dar eu zic, de ce este nevoie neapărat de tragic? Există foarte multe forme ale spiritului. Nici Dante nu e tragic. Este o eroare de a crede că Dante e tragic. Nu putea sa fie tragic, fiind un poet creştin. Şi, mă rog, nu numai creştin, dar, în general, un poet plin de simboluri şi de sensuri ezoterice, în care tragicul nu prea are cum să se situeze.

Dar este altceva. Este nu tragicul, ci *abisalul*, abisal care constituie, într-adevăr, o perspectivă pe care nu o atinge decât geniul şi care este comună atât tragicului, cât şi altor forme ale creaţiei. De ce spun că este abisal Caragiale? De ce se identifică acea perspectivă cu abisalul? Că tot auzim expresia asta – „abisal, abisal”, da’ nu ştim s-o definim! Păi, *abisal* vine de la *abis*. Nietzsche spune într-un loc o vorbă foarte frumoasă: „Şi dacă priveşti foarte, foarte adânc şi foarte pătrunzător într-un abis, dacă te uiţi şi te uiţi bine, te uiţi mult într-un abis, se uită şi abisul la tine”. Adică se produce o personificare, o prozopopee a neantului. Ei, bine, prozopopeea neantului este formula care defineşte arta şi creaţia lui Caragiale, nu numai a lui, fireşte. Există în apariţiile extraordinare ale lui Caragiale acest element, pe care l-au semnalat acuma exegeţii mai recenţi (în urma modei fecunde aduse de teatrul absurd, de Ionescu, de Beckett), care au tot investigat pe Caragiale din perspectiva vidului, a vacuităţii, a inexistenţei! Ceea ce este foarte just, foarte corect, adăugând, la sfârşit, că nu e suficient. Atât doar: nu e suficient! Există în Caragiale o *perspectivă a nimicului*. De altfel, şi replica din *Conu’ Leonida...:* „Şi nimica mişcă” este foarte, foarte revelantă.

Dar nu e decât o perspectivă, o iluzie optică. E un neant

precosmogonic, haosul din care se naşte o a doua realitate, de o intensitate fantastică. În proporţie cu abisul. E acel abis care, la rândul lui, ne contemplă.

Dar de unde vine această *abisalitate*? Mai întâi o să fac nişte consideraţii care pot să pară capricioase şi lipsite de rigoare. M-a frapat o fotografie – am şi scris despre ea – a lui Caragiale, văzut trei sferturi spate, fără lornion, cu pomeţii lui turanici, aşa foarte reliefaţi, cu privirea sfredelitoare, cu mustaţa stufoasă, accentuând această structură ascuţită a feţei, cu o privire fixă şi scrutătoare, asemănătoare cu unele poze ale lui Nietzsche, chiar tulburător de asemănător cu Nietzsche. Am zis: iată privirea omului care era un om sociabil şi vesel şi care-i făcea pe toţi să râdă, dar care avea momentele lui de solitudine, din care privea foarte scrutător abisurile, aceste abisuri ale fiinţei umane. Există însă nişte remarci interesante de raportat la Caragiale, care mi-au fost sugerate de lectura a două cărţi – de una, în principal – ale lui Mihail Bahtin, în special *Poetica lui Dostoievski*. M-a uimit câtă afinitate şi chiar suprapunere se poate face între structurile dostoievskiene şi cele caragialeşti şi între elementele care compun aceste scheme, între ceea ce numeşte Bahtin *socratismul* şi *piaţa publică*. Că este Caragiale un element socratic, asta e clar. Adică este tipul acesta al spiritului care interpelează pe trecător şi-l pune în stare dilematică. Şi chiar există o mărturie a lui Caragiale – Zarifopol a arătat-o undeva – „Visul meu ar fi să locuiesc într-un port de miazăzi, în picioarele goale, şi să ţin de vorbă trecătorii”. Ei, asta făcea şi Socrate. Dar această ironie maieutică, provocatoare, a divulgării elementelor şi conturării lor, o avea Caragiale tot timpul şi se simte în toate schiţele lui: au o structură de dialog platonician, dacă suntem atenţi, mă refer la perioada dialogurilor de tinereţe, aşa-numite *anatreptice*, ale lui Platon, dialogurile socratice, adică.

Afară de asta, avem *piaţa publică* sau echivalentul ei, anticamera. Lucrurile se desfăşoară undeva: la berărie, pe stradă, la o sală de şedinţe, la tribunal, chiar când se-ntâmplă să aibă loc în salonul doamnei Esmeralde Piscupesco, tot un fel de anticameră este. E o anticameră a bunei societăţi, din care „fugi, nenorocitule!” îi spune cel care pleacă de acolo celui care vine, pentru că, într-adevăr, este o piaţă publică, o mahala unde se ceartă nişte mahalagioaice. Şi afară de asta, mai este apoi o tehnică extraordinară de a introduce personajele-cheie, în unele cazuri. Nu m-am ocupat să fac o numărătoare completă, dar, în orice caz, mă frapează două: cele două mari, lungi uverturi ale lui Dostoievski pentru introducerea lui

Versilov în *Adolescentul* şi a lui Stavroghin în *Demonii*. În acelaşi fel este pregătită introducerea lui Caţavencu în *Scrisoarea pierdută*. Cât se vorbeşte de el, cât se comentează, cât se pregăteşte, până vine, intră Caţavencu adus de Pristanda, moment formidabil, moment asemănător cu apariţia lui Stavroghin. Lucrurile se opresc aici, bineînţeles, deşi există în Dostoievski o potenţialitate grotescă formidabilă, explozivă, şi o ducere la paroxism, care e şi-a lui Caragiale. Ăsta este elementul care-l făcea pe Lovinescu să-l socoată pe Caragiale un autor lipsit de obiectivitate, pentru că împingea lucrurile până la stări paroxistice şi asta ţinea de esenţa lirismului, acest paroxistic, lirism pe care, cum ştiţi, Lovinescu îl blama în arta care ar fi obiectivă, în proza obiectivă. Or, stările astea paroxistice la Caragiale sunt de esenţa paroxismelor dostoievskiene. Cu alte condiţionări, la cheie, bineînţeles. Dar această intensitate extraordinară este corelată cu pregătirea surprizei. Apariţia lui Caţavencu este apariţia măştii în spatele căreia nu este nimic – este neantul, este zero, este nimicul. Şi acest nimic, dacă nu ar fi atât de irezistibil comic, ar fi irezistibil de înspăimântător, de *unheimlich*. Şi cred că există o corelaţie între acest *unheimlich* şi comicul în sine. Şi acest lucru îl spun pe baza unei experienţe proprii, din copilărie. Nu ştiu ce valoare probantă are exemplul meu, poate să fie ceva resimţit doar de mine. Având cinci sau şase ani – eram la Iaşi –, am fost trimis la teatru, la matineu, unde se juca *Vlaicu-Vodă*. Şi acolo există o scenă, în actul întâi, când e prins ăla, Pala, cum îl cheamă, pe care îl găsesc boierii că era iscoadă şi vin cu pumnalele strigând „Moarte! Moarte!”. M-a îngrozit chestia asta, am plâns, am zbierat, am fost scos din sală spre ruşinea familiei. Comentariul acasă a fost: „Bineînţeles, dacă duci copilul la asemenea piesă, la o dramă. Uite, mâine e *Bărbierul din Sevilla*. Îl trimitem acolo”. Şi am fost dus a doua zi, la matineu, să văd *Bărbierul din Sevilla*. Din lojă, în avanscenă, se vedeau foarte bine personajele, cum erau ele grimate. Nu mai spun că apariţia unor personagii care aveau o băşică pusă pe cap, simulând o chelie puţin teşită într-un loc, figurile foarte anfarinate şi care strănutau mi-au făcut o impresie cam neliniştitoare. Iar când a apărut Don Basilio, cu roba neagră şi cu pălăria de aceeaşi culoare şi cu boruri alungite în faţă şi spate ca nişte jgheaburi şi a spus: „Calomnia! (nu era opera, era piesa). Calomnia e ca un vânt uşor de seară... şi se umflă şi plesneşte...”, ei, bine, pe mine m-a cuprins o panică îngrozitoare, am zbierat mai tare decât cu o zi înainte şi am fost scos din sală, spre şi mai marea ruşinare a alor mei!

Dar vreau să spun că am avut percepţia aceasta că există în faptul comic, în arta comică, un element neliniştitor, un *unheimlich*, oarecum chiar cum ar spune Rudolf Otto, un *Ganz Anderes*, ceva numinos, ceva *das Ungeheure*, în sensul lui Otto, cum s-ar spune, un fenomen oarecum înrudit cu sacrul, ceva aşa, uimitor, ceva teribil, ceva insutenabil. Şi acest lucru cred că se remarcă esenţial la marea artă comică. Oamenii n-o remarcă pentru că se amuză, se amuză grozav. Dar este o esenţă teribilă, de spaimă, în creaţia mare comică, din cauză că este revelantă a abisului, a *vidului uman*; mai corect a vidului, a cavităţii. Inconfortabilă senzaţie, de nedorit şi de necăutat, dar extraordinară şi care constituie (de necăutat în forma ei pură), în forma ei artistică, latura comică, pe care o căutăm, care ne distrează, ne amuză. Dar fenomenul există virtualmente acolo, cu această putere, cu această colosală potenţialitate. Asta mi se pare că trebuie subliniat în ce priveşte marea artă comică şi, în speţă, la Caragiale. Această putere colosală pe care o are revelaţia abisalităţii şi luciditatea cu care această abisalitate este surprinsă. Acuma, e adevărat că mai recentele comentarii despre Caragiale, respectiv cartea lui Elvin, a lui I. Constantinescu, a lui Al. Călinescu, comentariile mai lungi, interesante, pe care le-a făcut Valeriu Cristea în *Alianţe literare*, toate merg pe ideea aceasta a vidului, a fantoşelor lipsite de substanţă, a acestui automatism sau a anomaliei, în sensul că el nu ascultă de nici o lege umană, ci de nişte legităţi mecanice, care ar face, după aceste interpretări, din Caragiale un precursor al absurdului – eventual şi al lui Kafka şi al lui Beckett şi al altora mai recenţi – da' aicea mi se pare că se comite o greşeală. Eu însumi cred că am greşit – am scris câteva scurte texte, în care mă opream la asta, adică am încercat prin Eugen Ionescu să-l văd pe Caragiale, adică pe linie inversă, de la Eugen Ionescu la Caragiale. Şi socoteam că este de găsit aicea o dimensiune comună reală, căci e clar că Ionescu îi datorează enorm lui Caragiale, asta nu e nevoie s-o demonstrăm, cred.

Dar lucrurile nu se opresc aici, asta mi se pare important. Dacă ar fi să acceptăm această teză, Caragiale este un mare scriitor care ne aduce revelaţia vidului, a automatismului, a absurdului, a aberaţiei; cred că suntem numai la jumătate de drum, pentru că este o observaţie de făcut în continuare. Şi această observaţie o datorăm unui critic, după mine, remarcabil – Gabriel Dimisianu. În postfaţa la o ediţie populară din teatrul lui Caragiale, Dimisianu face observaţia că, odată demonstrată, odată obţinută această primă etapă, primă

concluzie: Caragiale este un autor care ne pune în faţă vacuitatea fiinţei umane, vidul, vidul mascat al mecanismelor, al automatismelor etc., aceste imagini şi această realitate nu ne determină să ne simţim nesolidari cu aceste fantoşe. Dimpotrivă, suntem complici şi implicaţi în această lume. Ne simţim foarte înrudiţi cu ei şi foarte prieteni. Şi ne sunt foarte simpatici. Personajele lui Caragiale, am impresia eu – unii sunt oripilaţi de Caţavencu, de Mache, de Lache – dau sentimentul unei prietenii, al unei foarte mari cordialităţi şi al unei complicităţi: „Da, dom'le, e-adevărat, suntem împreună, suntem foarte amici, putem bea o bere împreună". Or, aicea este marea taină sau marea probă: să producem un circuit întreg, constând din divulgarea acestei vacuităţi, a acestui neant uman şi apoi ratificarea lui, totuşi, în ordine umană. „Da, ăştia suntem şi vă iubim aşa cum sunteţi: nimicuri agitate, nimicuri mişcătoare". Or, lucrul ăsta nu mi se pare că este, cum să spun, o capitulare, o acomodare, un fel de „colaboraţionism" ilicit cu aceste spectre pernicioase. Nu. Dimpotrivă, este acceptarea şi recunoaşterea unei esenţe din care se constituie totuşi lumea. Fiindcă aicea mi se pare că este cazul să citez o vorbă extraordinară a lui Hegel (nu ştiu dacă a luat-o din filozofia orientală, dar concordă cu gândirea orientală). Hegel spune: „Das Sein und das Nichts sind ein und das selbe". Fiinţa şi Nimicul sunt unul şi acelaşi. Caragiale habar n-avea de Hegel, bineînţeles. Şi cred că, dacă ar fi ştiut fraza asta, l-ar fi încântat şi probabil că şi-ar fi pus-o ca moto pentru opera lui. (Dar din fericire hegelian nu a fost, având un instinct salubru, pe care evident Noica l-ar fi blamat, muşcat cum era de acest morb tetanizant!)

ÎNTREBARE: – *Cum explicaţi Dvs. tragismul pur care există în unele dintre nuvelele lui Caragiale?*

RĂSPUNS: – Vă referiţi la acele nuvele numite tragice? Uitaţi-vă cum le explic, dacă e vorba să-mi permit să-ncerc o explicaţie. Mai întâi că sunt mai slabe decât restul operei. Mi se pare că lucrul a fost susţinut de critică în ultima vreme şi cred că şi cu temei. *Făclia de Paşte*, *Păcat* sunt mai slabe decât opera propriu-zis comică. Dar mie îmi par că nu sunt tragice. Valoarea lor este, după mine, reală, pentru că nu trebuie nici contestate cu desăvârşire, deşi cred şi eu că sunt pe un palier mult mai jos decât marea lui operă comică (adică de momente, de schiţe şi piese de teatru), dar sunt interesante aceste nuvele – *Păcat* e cea mai slabă, cea mai bună cred că este *În vreme de război*, care mi se pare chiar o mare reuşită literară, artistic vorbind, prin cruzime şi prin paroxismul la care este

împinsă panica şi psihologia cruziunii. Există aicea un element interesant, care intră în compunerea generală a operei lui Caragiale – cruzimea. Şi aicea, mă iertaţi, credeam c-am terminat, dar n-am terminat. Vreau să mai adaug ceva. Lucian Pintilie a făcut un scenariu pentru filmul *D'ale carnavalului* şi a avut o idee, după mine, extraordinară: a pus în centrul scenariului un text care, cred eu, este fundamental pentru Caragiale şi pentru a fi înţeleasă toată viziunea cosmologică (există o cosmologie şi în Caragiale, nu numai în Sadoveanu). Elementul pivot este acel monolog numit *1 Aprilie*, pe care, de regulă, ediţiile populare sau şcolare de teatru îl şi îndepărtează, ca fiind un fleac, un lucru neserios. Or, acolo e un lucru extraordinar, un text foarte caragialesc, cu funcţionari etc., care se termină într-un mod cumplit, printr-o moarte, o moarte violentă, în care se simte spargerea capului, părul năclăit cu oase frânte şi cu sânge şi cu creier. E un fenomen pe care tot Bahtin, la care mă refeream adineaori, îl analizează în cartea despre Rabelais, anume *anatomizarea*, spune el. În marele comic rabelaisian, care este un comic imens, aşa, de dimensiune cosmică, în care tema fundamentală este „moartea şi regenerarea", adică legea aceasta a devenirii universale, moartea poate fi un subiect mult mai puţin grav decât este în experienţa noastră comună şi individuală. Moartea este un fenomen teribil, reprezentată pe plan individual, chit că e vorba de un milion de individualităţi sau de zeci de milioane de individualităţi. Toate morţile teribile ale violenţelor contemporane sunt morţi a milioane de individualităţi. Da' moartea ca fenomen, în ordinea legităţii ei cosmice, poate fi considerată şi contemplată mult mai liniştit şi poate fi chiar element de amuzament şi de râs, cum era, în general, în spiritul şi în cultura carnavalescă de care se ocupă Bahtin. El citează acolo, din Rabelais, un episod apocrif atribuit unei farse a lui François Villon, făcută unui ins oarecare, pus în postura de a fi sfărâmat, ucis, rupt şi asta fără ca să tulbure buna dispoziţie generală a întregului. Monologul *1 Aprilie* al lui Caragiale este, cred, elementul care ne face să înţelegem de ce trebuiesc ratificate, cu egală importanţă în opera lui, nu numai marile texte (piesele sau momentele), ci toate „mofturile", toate acele „miticisme", toate acele glume, poate unele dintre ele extrem de grosolane şi de ieftine şi la nivelul cel mai popular, în sensul bâlciului şi în sensul de „jeux populaciers", a petrecerilor populare, care constituie elementul liant, o materie care face parte din plasma întreagă a creaţiei lui Caragiale.

Acuma, ca să revin la întrebarea pe care mi-aţi pus-o: nu cred

că sunt tragice acele bucăţi.

– *Am rămas cu impresia că Dvs. excludeţi tragicul din opera lui Caragiale...*

– Da.

– *În* Comediile d-lui I. L. Caragiale, *acel studiu faimos al lui Maiorescu, mentorul* „Junimii” *spune, referindu-se chiar la Caragiale, că în spatele oricărei comedii se ascunde o tragedie...*

– Da.

– *Pe de altă parte, un filozof român, avizat, al tragicului, l-am numit pe D.D. Roşca, spunea că tragicul şi comicul merg împreună...*

– Da.

– *Cum s-ar explica acest... ?*

– Cred că se explică prin următorul lucru: dacă este vorba, la nivelul tragicului, de o accepţie mai largă şi nu de aceea strictă, legată de structura tragicului ca atare, care e câteodată o formă din care nu se poate ieşi. Dacă definim tragicul prin existenţa unui obstacol pe care, în mod obligatoriu, îl transgresezi, cu consecinţe inevitabil fatale, funeste, acesta ar fi ca o lege care te ucide, dar trebuie neapărat s-o transgresezi. Dacă dăm tragicului o accepţie mai largă şi mai sugestivă, deci nu mai suntem în accepţia propriu-zisă a tragicului, aicea evident că această corelaţie posibilă se oferă de la sine. De ce se oferă de la sine? Pentru că este vorba de pragurile extreme ale creaţiei. Dincolo de aceasta nu mai e nimic. Asta este un maximum. Un maximum este tragicul, un maximum este comicul. Elementul comun – şi cred că acesta era cuvântul care trebuia întrebuinţat – este *abisalul* şi nu *tragicul*.

2 Conferinţă ţinută la Universitatea din Cluj (7 martie 1979).

3 Până la apariţia *Memoriilor* lui Al. Paleologu, anunţate deja, cititorul poate găsi extinse referiri la acele „accidente” biografice în cartea sa *Minunatele amintiri ale unui ambasador al golanilor*. Convorbiri cu Marc Semo şi Claire Tréan. Traducere de Alexandru Ciolan, Editura Humanitas, Bucureşti, 1991 (n.ed.).

4 N-a fost să fie decât unul!

5 Constantin Noica, *Spiritul românesc în cumpătul vremii. Şase maladii ale spiritului contemporan*, Editura Univers, Bucureşti, 1978.

6 Lucian Raicu, *Gogol sau fantasticul banalităţii*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1974.

7 La 18 ianuarie 1879 a avut loc, la Teatrul Naţional din Bucureşti, premiera piesei *O noapte furtunoasă*. Poezia *Venere şi Madonă* apăruse în *Convorbiri literare*.

8 Caragiale a tradus tragedia în versuri *Roma învinsă*, de D. Alexandre Parodi. Deşi numele traducătorului nu apărea pe afiş, Caragiale a fost elogiat, pentru măiestria tălmăcirii, de V. Alecsandri, Titu Maiorescu şi alţi contemporani

9 După înfrângerea Revoluţiei de la 1848, Ion Ghica a rămas în exil timp de 10 ani. În această perioadă a fost numit „bey” (= guvernator) al Insulei Samos (1845-1858), perioadă evocată în *Scrisori* şi în *Amintiri din pribegia după 1848*.

10 Amănunte despre acest incident pot fi găsite în lucrarea lui Şerban Cioculescu, *Viaţa lui I.L. Caragiale. Caragialiana*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1977, pp. 44-46.

În apărarea lui Pirgu

În liniştea cabinetului său, Paşadia elaborează de câteva decenii o vastă operă literară, evident nu ficţiune, ci desigur istorie, memorii, meditaţii filozofice şi morale, operă ce i-ar fi asigurat o perpetuă glorie postumă, „lucrări – apreciază naratorul – pentru scrierea cărora regăsise pana cardinalului de Retz şi cerneala lui Saint-Simon, file vrednice de Tacit", din care însă nimeni pe lume nu va cunoaşte un singur rând. Dulapurile perdeluite în care sunt înşirate volumele manuscrise nu au fund, iar după moartea autorului, înainte ca prin faţă să se pună sigilii sau să se deschidă, pe din dos, nevăzută, o mână credincioasă va fi nimicit tot ce se afla acolo scris.

De la 16 ani, de când am citit pentru prima oară *Craii de Curtea-Veche*, şi până în ziua de azi, la fiece recitire (au fost nenumărate), pasagiul acesta, pe care-l ştiu pe de rost cum ştiu şi mai ales am ştiut aproape toată cartea, mă izbeşte neplăcut, ca ceva prea de tot: nu e de crezut una ca asta! Nu e cu putinţă ca un mare scriitor, conştient de geniul său, cum e Paşadia, să-şi sustragă deliberat de la orice comunicare propria creaţie, clădită cu tenacitate şi artă de-a lungul întregii vieţi. E posibil ca Mateiu Caragiale, mare admirator al lui Balzac, să se fi inspirat în cazul acesta de la exemplul pictorului Frenhofer, eroul din *Le chef d'œuvre inconnu*. Dar nu e deloc aceeaşi situaţie. Frenhofer, ca un alt Pygmalion, a făurit un chip minunat de femeie, de care e îndrăgostit, o contemplă în taină ca un amant şi nu vrea s-o împartă cu nimeni. Paşadia se exprimă prin cuvânt, opera lui e discursivă, prin esenţă destinată comunicării. El nu poate fi unicul său cititor, încântat de propria-i lucrare; nici nu ar avea timp pentru asta de vreme ce scrie fără contenire, iar în rest petrece cu ceilalţi „crai". „De dimineaţă până seara el nu se mişca de acasă, nu se ridica de la masa de lucru dintre cărţi şi hârtii, citea, scria fără răgaz." Putem admite, la limită, că renunţă la perpetuarea numelui său, dar nu şi la a operei sale. Cine ar sta o viaţă să găsească cele mai nimerite însoţiri de cuvinte, înfăţişând fapte şi gânduri memorabile, absolut pentru nimeni? „... S-a urzit în jurul a ce începusem să public, complotul tăcerii. Dându-mi seama că singurul mijloc de a mă răzbuna era să nu las în urma mea nimic de care să se folosească şi să se bucure alţii, cum sunt lipsit de vanităţi subalterne, am considerat acel complot ca binevenit şi am aderat la el eu însumi. «Patrie ingrată, nu vei avea oasele mele», a pus Scipio Africanul să i se scrie

pe mormânt. Oasele, eu le las, rodul creierului meu însă, cugetarea, nu!" Răzbunarea cade în gol, căci „patria ingrată" nu va avea niciodată habar de darul nepreţuit ce i se refuză. A! Răzbunarea e cu atât mai dulce, cu cât singur răzbunătorul o ştie, savurându-i în taină efectele, fie şi postume? Dar pentru aceasta trebuie ca efectele să se producă, să fie resimţite la un moment dat de cei vizaţi.

Au fost autori care şi-au distrus cu voinţă opera, sau o parte a ei, ca Gogol, Kafka şi alţii, dar nu dintr-un spirit de vindictă, ci fiindcă, din raţiuni mărturisite sau obscure, dintr-o criză morală sau din una de demenţă, s-au lepădat de ea. Dar Paşadia şi-o desăvârşeşte pe a lui până în ultima clipă. În afară de însemnări strict private, nimeni nu scrie „numai pentru sine", cum, cu sinceritate afectată, pretind diletanţii. Când e vorba de creaţie propriu-zisă, mai cu seamă una conştientă şi de lungă respiraţie, este exclus să fie fără destinatar, măcar ipotetic. Există totdeauna, cât de cătrănit ar fi sufletul autorului şi de sumbră viziunea sa, o bucurie a creaţiei, enormă, irezistibilă, eventual o bucurie „rea", care se impune a fi împărtăşită.

De altminteri, pentru ca naratorul să poată preţui ca „vrednică de Tacit" proza lui Paşadia, e de presupus fie că acesta i-a arătat câteva mostre, fie măcar că i-a dat să citească din lucrările anterioare publicate (cele acoperite de urzeala tăcerii). Numai din exprimări orale, oricât de strălucite şi pline de miez, este hazardat a infera asupra scrisului cuiva.

Din prea multă „evlavie" pentru personajul său, Mateiu Caragiale a vizat mai sus decât ţinta. A vrut să-i confere o aură de superioară renunţare, dar efectul e neconvingător şi împuţinează credibilitatea istorisirii. Paşadia nu e chiar aşa de sastisit cum vrea autorul să-l înfăţişeze. „A-şi suna retragerea", cum îl face să proclame, sună cam fals. Atare retrageri se fac fără „sunet" şi privesc numai persoana, nu şi creaţia, când aceasta există.

Altă retragere, tot aşa de puţin plauzibilă, în *Sub pecetea tainei*; după criza de dromomanie şi, probabil, de epilepsie, a ministrului, soţia acestuia, cu totul străină de politică, dar foarte (cam prea) mare cucoană, îl pofteşte la ea pe primul ministru şi îl determină să convoace în grabă cabinetul şi să decidă demisia guvernului. Ce guvern pe lume pleacă de la putere fără nici o criză politică, numai fiindcă un ministru, fie şi unul de primă importanţă, nu mai poate participa la guvernare din motive de sănătate? Nu se cedează adversarilor puterea pe atari cuvinte.

Alta, în *Craii*... Tatăl lui Pantazi, ajuns de timpuriu, prin

favoarea domnitorului, dar şi prin propriile sale mari capacităţi, membru al Curţii de Casaţie, apoi deputat influent şi inspirator al reformelor, „a fost cel mai tânăr dacă nu şi cel mai de seamă dintre cei câţiva bărbaţi cu vază ce după răsturnarea lui Vodă Cuza s-au retras din viaţa politică pentru totdeauna”. Până aici totul e de înţeles. Ca om de onoare era firesc să renunţe de tânăr la o carieră politică, refuzând să colaboreze cu regimul celor ce complotaseră împotriva marelui său protector. Nu ştim însă dacă şi-a păstrat scaunul de la Casaţie, instanţă mai presus de politică, unde un om de carte şi dreptate, ca el, putea îndelungă vreme să-şi desfăşoare ştiinţa şi talentele, spre binele societăţii. Un consilier de la Casaţie era, ca prestigiu şi autoritate, mai presus de un ministru, în plus fiind şi inamovibil. Nu se spune nimic expres, dar din relatare s-ar părea că s-a retras cu totul în viaţa privată, renunţând la orice activitate, lucru lipsit de sens. (Nu a mai primit decât, în 1877, din patriotism, o însărcinare pe lângă principele Gorceacov.) în interval, fiind Pantazi „băiat răsărit” (avea 20 de ani în ’77, aşadar lucrurile se petrec foarte probabil în 68), părintele său a fost vizitat de „doi boieri necunoscuţi şi au stat închişi cu dânsul în salon mai bine de un ceas. Înainte de plecare i-a lăsat niţel singuri şi a trecut în iatac la mama, apoi s-a întors ca să ducă pe neaşteptaţii mosafiri până în uliţă, la trăsură. Seara am aflat că tata ceruse şi învoirea mamei ca să nu primească să fie ministru.” Faptul e dat ca dovadă de caracter. Dar situaţia nu mai e aceeaşi de imediat după detronarea lui Cuza, urzită de o conjuraţie precumpănitor conservatoare. Însuşi Kogălniceanu intră în 1868 ca ministru de Interne într-un cabinet liberal. Caracterul integru şi patriotismul impun desigur abţinerea în anumite momente, dar şi participarea în altele, când, solicitate, competenţa şi integritatea nu trebuie să se recuze. Refuzul tatălui lui Pantazi înseamnă mai curând inerţie, comoditate sau îndărătnicie.

Aceste idealizări ale renunţării, prezentate ca superior dispreţ (mai curând *dédain* decât *mépris*, primul având o nuanţă de semeţie „mult nobilă”), ar putea da loc la oarecare psihanaliză cu privire la autor. Bovarismul lui Mateiu se hipostaziază în aceste întruchipări trufaşe. Mult ar fi vrut să-şi poată permite asemenea gesturi, dar nu i-au fost prilejuite de nici o ofertă (pe care, de altminteri, de s-ar fi ivit, e limpede că nu ar fi dispreţuit-o). Dimpotrivă, el a solicitat mereu, de oriunde, în orice condiţii. Afară de şefia de cabinet, obţinută, cum cu amărăciune mărturiseşte, mulţumită ecoului produs de moartea părintelui său, a solicitat şi sperat mereu zadarnic: prefectură,

deputăţie, post diplomatic. Adevărul este că ar fi făcut neîndoielnic o figură mai mult decât excelentă ca ministru plenipotenţiar şi ar fi fost în atare post un funcţionar ireproşabil, de mare folos ţării. Titulescu, pe care s-a dus să-l „contacteze” la San-Remo (scrisorile către Marica, în care-i relatează călătoria şi întâlnirile, sunt admirabile ca imagistică şi simţ psihologic), Titulescu aşadar, care l-a primit foarte cordial şi i-a făcut făgăduieli încurajatoare, nu s-a ţinut de cuvânt, pierzând şansa de a înzestra corpul diplomatic românesc cu un reprezentant ce i-ar fi făcut în mod sigur cinste, pierzând-o şi pe aceea de a adăuga propriei sale glorii un temei în plus, prin favorizarea destinului unui mare scriitor. Titulescu era amic cu un Valéry, cu un Claudel şi cu alţi scriitori de seamă, dar probabil că din lipsă de timp nu prea era la curent cu literatura românească a vremii şi nu-l socotea şi pe Mateiu Caragiale ca pe unul din aceeaşi tagmă. Mai probabil este că îl socotea un tip neserios, snob şi poseur, nu în ultim resort poate şi „peşte” (asupra acestui ultim punct problema îmi pare absolut injust pusă, deşi aparenţele sunt împotriva lui, iar publicarea recentă a scrisorilor către Boicescu dă apă la moară versiunii incriminatorii). În acel timp au fost numiţi, din afara „carierei”, în posturi de miniştri plenipotenţiari, o mulţime de inşi reputaţi ca serioşi, de regulă economişti sau gazetari, câţiva realmente inteligenţi, dar de departe inapţi de comparaţie cu Mateiu Caragiale chiar din punctul de vedere strict profesional al diplomaţiei. Evident, sorţii nu au îngăduit verificarea acestei aserţiuni, o dau ca o convingere personală.

Interesant e că, dacă eroilor săi favoriţi, adică hipostazelor sale bovarice, le conferă aura renunţărilor şi *dédain*-ului, Mateiu îi atribuie lui Gore Pirgu propriile sale veleităţi: şefie de cabinet, însurătoare profitabilă, prefectură, deputăţie, carieră diplomatică etc. E drept că, dacă în privinţa şefiei de cabinet, Pirgu, bizuindu-se pe sprijinul lui Paşadia, a mizat greşit, căci acesta a avut grijă să-l „lucreze”, în rest, prin alte „ponturi”, a izbutit cât se poate de bine după primul război mondial: „ (Paşadia) a avut norocul să moară înainte de (...) a-l vedea pe Pirgu însuşi de mai mult de zece ori milionar, însurat cu zestre şi despărţit cu filodormă, pe Pirgu prefect, deputat, senator, ministru plenipotenţiar, prezidând o subcomisie la Liga Naţiunilor...” Rândurile acestea sunt în penultima pagină a *Crailor de Curtea-Veche*, al căror manuscris e predat editurii „Cartea Românească” la 13 noiembrie 1928. Întâlnirea cu Titulescu la San-Remo a avut loc la 23 ianuarie acelaşi an. În interval, la 6 iulie,

această însemnare în jurnal: „Stelian Pop (esco). Titulescu lui a dit qu'il n'a à mon égard aucune intention." Pasagiul citat, cu Pirgu ministru plenipotenţiar, prezidând o subcomisie la Liga Naţiilor, e mai mult decât probabil o piatră aruncată în grădina lui Titulescu, vrând să spună: iată ce oameni sunt preferaţi!

Pe Gorică Pirgu, naratorul îl ponegreşte fără măsură, mult mai presus decât putem crede. Îl face albie de porci, cele mai grele vorbe nu-i sunt destule. Nu există ticăloşie de care să nu-l declare capabil. Gorică e într-adevăr o puşlama şi un codoş, e mai ales un bufon, să admitem că unul „abject", cum îl califică Paşadia, dar fărădelegile pe care i le atribuie naratorul nu se vădesc. Portretul lui Pirgu e făcut numai din acuzaţii maxime şi din osândiri morale fără apel, după procedeul naiv romantic pe care-l întâlnim la Filimon sau la Pantazi Ghica şi care face pandant elogiilor iconodule cu care sunt gratificaţi Paşadia şi Pantazi (chiar şi epitetul de „ciocoi borât" şi, respectiv, de afacerist mehenghi au o conotaţie admirativă). De ce atâta înverşunare? Abominaţiile lui Pirgu ţin de rubrica scandaloasă, nu de cea criminală. El e pe de o parte un soitariu foarte dotat, care întreţine cu vervă inepuizabilă buna dispoziţie a grupului, având tactul de a absenta când e cazul şi de a interveni în momentele de lâncezeală (iar înţepăturile posomorâte pe care i le adresează din când în când Paşadia sunt lipsite de gust şi de spirit); pe de altă parte, e un proxenet (îndeletnicire neonorabilă dar venerabilă, aşezată sub semnul lui Hermes) şi ceea ce se chema odinioară un *chevalier d'industrie*. E un mic cinic, din aceia la care e mai mare gura decât fapta, şi un „pontagiu" fără succes, cel puţin în perioada „crailor". Izbânzile lui de după război nu mai fac parte din materia cărţii şi nu sunt decât un epilog polemic pus la urmă de autor, probabil, cum insinuam, după 6 iulie 1928.

Ca soitariu, Pirgu e o forţă. El e însufleţitorul părţii „realiste" a Crailor, călăuzul psihopomp în zonele ei interlope, tartorul „jivinelor strejinopţi" ale oraşului, pravăţul vieţii bucureştene, al „călătoriei în viaţa care se vieţuieşte, nu în aceea care se visează", cum spune naratorul într-un loc. Aceasta e partea cea tare a cărţii, cea pe care se întemeiază şi din care îşi trage seva partea idealizată a hagialâcurilor imaginare străpunse de melancolie. Trivialitatea părţii realiste dominată de Pirgu nu face numai un contrast izbitor cu cealaltă, a visului romantic, alcătuind cu ea o alternanţă duală, ci îi împrumută acesteia ceva din propria ei rezistenţă. Realismul ei nu e totuşi lipsit de o anumită transfigurare, cu un efect de fantastic, un

fantastic al percepţiei, nu al epicului. Este acea impresie de fantastic pe care o produce privirea extrem de intensă, privirea aţintită până la nălucire asupra chipului din oglindă.

În partea aceasta se vădeşte fără voie Mateiu Caragiale ucenic al tatălui său, dar, e drept, cu altă dispoziţie, cu un soi de ciudă, înlocuind regimul râsului cu cel al sarcasmului. Este şi aceasta o trăsătură romantică, prin care se deosebeşte de tatăl său. Dar ochiul, urechea, arta scrisului sunt la el de esenţa moştenirii paterne.

Din mărturiile contemporanilor, mai cu seamă din ale lui Zarifopol, se ştie că autorul *Scrisorii pierdute* era în manifestările lui orale un soitariu de geniu, cu o vervă şi o inventivitate uluitoare. Aceasta îl va fi agasat fără îndoială pe Mateiu, ofensându-i fumurile boiereşti şi contrariindu-i grija de a-şi compune un fason de dandy imperturbabil; îl va fi făcut să şi pluseze în această poză. Dar nu se poate să nu-l fi şi amuzat în aceeaşi măsură. „Cam sătul de la un timp de savantlicuri, simţeam nevoia să petrec, să râd. Şi aşa cum m-a făcut atunci, de la amiezi până seara târziu, Gorică, l-a răscumpărat faţă de mine de toate păcatele”, concede la un moment dat naratorul. Nu e nevoie să mai citez şi pasagiul din *Craii* în care Gorică Pirgu e suprapus destul de inechivoc cu Caragiale-tatăl. Dar dacă e aşa, şi dacă Gorică e absolvit pe motivul arătat, atunci e logic ca şi prototipul să aibă drept la aceeaşi clemenţă. Iar dacă autorul *Crailor* i-a transferat lui Gorică geniul de soitariu al părintelui său, e just să observăm că el, Mateiu, neavând acest dar, i-a transferat tot lui Gorică şi ceva din propriile sale calităţi, anume cea de a fi un mic cinic şi cea de a fi un „pontagiu” fără noroc.

Căci asta se arată a fi tânărul autor al scrisorilor către Boicescu: un mic cinic şi un „pontagiu” fără noroc. Publicarea acestor scrisori a stârnit, cu destul de puţine excepţii, dezamăgire la mulţi „mateini” şi indignare morală la cei cu principii austere. Ce lipsă de idealuri înalte, ce lipsă de preocupări intelectuale! Singura preocupare: „ponturile”, „filoanele”, îmbogăţirea grabnică şi, cum se spune în drept, „fără justă cauză” (formula este aici folosită impropriu, în drept înseamnă altceva). „A da lovitura”, iată idealul tânărului epistolier; soluţia cea mai bună îi pare căsătoria cu o femeie bogată, oricât de în vârstă sau de urâtă. De unde cercetarea situaţiei patrimoniale a celor disponibile şi abordabile. În rest, numai bârfă şi colportaj, plus relatări scabroase de aventuri galante. Cinismul mărunt dar *éhonté* al junelui Caragiale are ceva provocator, ca şi revendicarea unor genealogii şi titluri faraminoase, fără cea mai mică

îndreptăţire, dar atestând un snobism exacerbat. Unul din cei mai fervenţi „mateini", prietenul meu N. Steinhardt, a scris în *Viaţa Românească* un articol dezgustat şi adânc dezamăgit; cel mai implacabil anti-„matein", maestrul Şerban Cioculescu, de altminteri posesorul scrisorilor, din a cărui colecţie au mers la tipar, vede în ele dovada cea mai decisivă şi inapelabilă asupra „tenebrosului caracter" al autorului *Crailor*. Lumea şi epoca în care se mişca tânărul Mateiu erau cam aceleaşi cu ale lui Gorică; se scăldau cam în aceleaşi ape. Ieşirea din „deşă" a lui Mateiu, două decenii mai târziu, prin soluţia matrimonială preconizată încă de atunci, căsătorindu-se cu o femeie mult mai în vârstă şi destul de bogată, care i-a oferit situaţia de moşier şi o viaţă luxoasă, a fost de la început obiect de comentariu necomplezent. Scriindu-i soţiei sale de la San-Remo, cu ocazia de care am vorbit mai sus, Mateiu îi spune că intrând la „Miramare", unde trăsese Titulescu cu suita lui, în sufrageria hotelului a dat de grupul Doamnei Titulescu, în plină conversaţie: „Când am intrat, fără să mă anunţ, în sala de mâncare, Doamna Nadia Roşca era en train să vorbească despre mine, *adică despre noi, înţelegi*. La apariţia mea neaşteptată s-a fâstâcit, iar ascultătorii, printre care era şi Comnen, au început să râdă" (s. n.). Publicarea, în 1979, a scrisorilor către Boicescu, nu a putut decât dovedi că târziul său mariaj, deja de lungă vreme comentat defavorabil, cum am văzut, desigur nu numai în grupul doamnelor de la „Miramare", a fost realizarea unui program premeditat şi urmărit cu tenacitate încă din tinereţe. Dar cele patru rânduri din scrisoarea către Marica citate aici arată că pentru ei doi acesta nu era un subiect jenant şi de evitat. Asta ne dă dreptul să afirmăm că, în ciuda aparenţelor, situaţia maritală a lui Mateiu Caragiale era în realitate onestă, întemeiată pe o înţelegere mutuală asupra căreia terţii nu au de fapt calitatea de a se pronunţa. Se ştie azi, din surse mai autorizate, că între ei exista o reală afecţiune şi că mariajul a avut ca origine admiraţia literară a Maricăi care a ţinut să se devoteze scriitorului, oferindu-i un cămin şi un stil de viaţă pe potriva aspiraţiilor lui, pe care un om ca el era îndreptăţit să le aibă. La rândul lui îi era adânc şi în mod delicat recunoscător. La intrarea în acest conubiu el nu a venit ca un coate-goale; treaba lui de unde a făcut rost, fapt este că i-a oferit Maricăi ca dar de nuntă o blană somptuoasă şi o bijuterie de preţ. Dacă ne gândim mai bine, şi fără spirit de comeraj, căsnicia aceasta a avut ceva emoţionant şi, aş cuteza să spun, chiar nobil. În rest, ar fi mai cuviincios ca cenzorii morali să-şi vadă şi de ale lor.

Scrisorile către Boicescu au fost luate de cei mai mulţi *ad litteram*, fără pic de umor. Ele trebuiau luate cel puţin *cum grano salis*. Asta se simte din capul locului şi pe întreaga lor suită. Cum de nu s-a văzut că este în ele o imensă forfanterie juvenilă, un ton perpetuu *enjoué*, un haz necontenit şi o evidentă auto-ironie? Revendicarea titlurilor princiare este intenţionat burlescă, prin însăşi enormitatea ei. Micul cinism e pe jumătate jucat. Bârfa şi mica cronică scandaloasă a vieţii mondene au un haz naiv şi plin de prospeţime. Tabloul societăţii bucureştene (şi berlineze) a epocii este extraordinar de viu şi de pregnant. Detaliile, portretistica şi anecdotica sunt surprinse în flash-uri de o acuitate rară. Este în aceste scrisori ceva din spiritul *Arhondologiei Moldovei* a paharnicului Sion, dar maliţia lor e lipsită de acrimoniile şi violenţele acestuia. Ca literatură, vreau să spun; ca artă literară, scrisorile către Boicescu sunt o operă remarcabilă, savuroasă, strălucitoare, care va rămâne fără scădere alături de *Remember*, *Craii de Curtea-Veche* şi *Sub pecetea tainei*; în istoria genului, la noi, se adaugă scrisorilor lui Ion Ghica şi celor ale lui Duiliu Zamfirescu.

Nu mi-am propus aici să-mi întemeiez aprecierea printr-un „comentariu critic”, cu citate exemplificatoare. Îmi rezerv asta pentru viitor, sau, poate mai bine, o las altuia care ar fi de aceeaşi părere. Încheierea mea e mai modestă: din scrisorile către Boicescu, citite cum trebuie, putem vedea, dacă nu suntem robiţi de prejudecăţi, că dracul nu e totdeauna chiar aşa de negru cum îl bănuieşte lumea. Aşadar nici mult hulitul Gorică Pirgu, sărmanul. Rugaţi-vă pentru el!

De la Matei cetire...

(Patru note)

1. „... un vals care era una din slăbiciunile lui Pantazi, un vals domol, voluptuos şi trist, aproape funebru. În legănarea lui molatecă, pâlpâia, nostalgică şi sumbră fără sfârşit, o patimă aşa sfâşietoare că însăşi plăcerea de a-l asculta era amestecată cu suferinţă" (M. I. C., *Opere*, Bucureşti, 1936, pp. 65 şi 188). Discutând cu prietenii, ne întrebam: ce vals o fi fost ăsta? întrebare perfect stupidă: ce vals să fie? Un vals imaginat de Matei11, fireşte nu fără amintirea atâtor valsuri auzite. „Deşi nu-i deloc sigur ca autorul să fi avut în vedere *Valsul imperial* (iar frazele descrierii nu se suprapun cu exactitate etapelor melodiei lui Strauss), la aceasta mă poartă (extatic şi dureros şi pe mine) gândul ori de câte ori citesc fastuoasele fraze despre taraful birtului din Covaci", scrie N. Steinhardt (*Critica la persoana întâi*, p. 125). E adevărat, valsul în do major al lui Johann Strauss, despre care eseistul afirmă cu suverană dreptate că este una din capodoperele muzicii, demnă de a fi aşezată în preajma lui Mozart, are ceva ce îngăduie evocarea lui în legătură cu valsul îndrăgit de Pantazi. Regret doar, păstrând fireşte toate proporţiile, că, pentru apărarea acestei aşezări, N. Steinhardt îşi ia o precauţie excesivă, anume: „Eventualei întrebări (şi dojane) cum de poate fi aşezat alături de Mozart sau de Bach un simplu vals, i-aş răspunde: pentru că nu-i vorba de un simplu vals, ci de o bucată care este contrariul *Dunării albastre...*" (*ibid*.). Aş veni şi eu cu o dojană inversă, zicând: nici *Dunărea albastră* nu e un simplu vals, ci, în genul său, o capodoperă care de un secol şi jumătate străbate de bucurie orice suflet european la fiecare audiţie. Evident, *Valsul imperial* e altceva, e o capodoperă de alt palier al creaţiei. Capodoperă e *Război şi Pace*, capodoperă şi *Cei trei muşchetari*, fiecare în felul ei. (în ce mă priveşte, consider dispreţuirea *Celor trei muşchetari* şi în genere a lui Dumas-tatăl ca un test negativ, un semn de parvenitism cultural, mai pe şleau: de incultură.) Cu toate diferenţele de nivel, capodoperele au între ele un regim de egalitate, ca între suverani: rege era şi regele Franţei, rege şi „le roi d'Yvetot". De ce ar fi „simplu vals" valsul în do major al lui Strauss şi nu ar fi „simplu menuet" un menuet de Mozart? Atâta doar: tot ce e de Mozart e simplu, adică evident, adică divin.

Dar valsul îndrăgit de Pantazi e un vals românesc: „...

pretutindeni adie cu vântul, se aşterne cu ploaia, unduie în razele de soare şi de lună, se oglindă în privirile sastisite ale locuitorilor nepăsători, lipsiţi de avânt şi de pornire, se trădează în mişcări, în vorbă, se leagănă în tărăgănarea vechilor cântece de mahala, în ameţeala dulceagă şi resemnată a valsurilor lui Ioanovici. Cine nu i-a prins deosebitul farmec nu a înţeles Bucureştii." (M. I. C., *ibid*., p. 322). În continuarea pasajului citat, Matei îşi mărturiseşte nostalgia mahalalei bucureştene, căreia i-a cunoscut şi simţit adânc umilul „fermec". Şi Pantazi, care a copilărit cu părinţii în mahalaua Podului de pământ (sau „de pastramă", cum i se mai zicea), „mai prejos de puterile noastre mult", a înţeles şi iubit mahalaua, şi ca privelişte, şi ca viaţă, – mult prea urgisita noastră mahala, cea de pe vremuri12.

2. – Titlul versiunii franceze a *Crailor* e absolut inadmisibil: *Les seigneurs du Vieux Castel*. Mai întâi, de unde şi până unde „castel"? în franţuzeşte, cuvântul acesta, arhaism de origine provensală, înseamnă un mic castel medieval, mai mult sau mai puţin întărit. Curtea-Veche nu avea nimic comun cu aşa ceva. Era fostul palat al lui Brâncoveanu, căzut în părăsire. Acolo se aciuaseră, într-o perioadă de anarhie, după plecarea lui Mavrogheni, o seamă de derbedei şi teleleici, în frunte cu unul Melamos şi una Marghioala, care şi-au făcut mendrele în cel mai autentic stil de carnaval (lumea cu josul în sus). Cuvântul „crai" are un evantai semantic foarte larg, mergând în descreştere: rege, figură de cărţi de joc, („crai de tobă"), bărbat falnic, berbant, derbedeu (acesta fiind înţelesul din sintagma „crai de Curtea-Veche" şi vine tocmai de la dezmăţul lor impudic în ruinele curţii domneşti). Paşadia cunoştea istoria şi ştia sensul acestei „însoţiri de cuvinte", care, spune el, „lasă pe jos – curtenii calului de spijă – *cu aceiaşi însemnare*, din vremea lui Ludovic al treisprezecelea." (s. n.). Radu Albala explică (în *Luceafărul*, nr. 9/1985) cine erau aceşti „curteni", anume „les courtisans du cheval d'airain", cum erau numiţi inşii fără căpătâi care-şi aveau locul de întâlnire la statuia ecvestră, de bronz, a acestui rege. (Traducând impropriu prin „spijă", Matei a cedat gustului său pentru cuvintele rare.) Dacă expresia e de pe vremea lui Ludovic al XIII-lea, cum afirmă Paşadia, care probabil nu greşea, atunci nu e de crezut că această statuie, ridicată în 1639 în Place Royale (astăzi Place des Vosges), din iniţiativa lui Richelieu, ca un omagiu adus regelui său, să fi fost loc de întâlnire al derbedeilor şi haimanalelor. Cartierul fusese o vreme într-adevăr rău famat, după ce Caterina de Medicis, văduvă, nemaisuportând acele locuri legate de moartea bărbatului ei,

părăsise reşedinţa regală de la Hôtel des Tournelles, dispunându-i şi demolarea. Dar Henric al IV-lea, voind să redea demnitatea şi strălucirea cartierului, a iniţiat în 1605 edificarea pieţei Royale, cel mai frumos ansamblu arhitectural al Parisului. Lucrările au fost terminate doi ani după moartea lui Henric al IV-lea, care-şi rezervase şi el aici o locuinţă, „le Pavillon du Roi", la rând cu celelalte clădiri, într-un regim de imediată vecinătate şi perfectă egalitate imobiliară. Place Royale a devenit numaidecât centrul vieţii elegante a marii aristocraţii. Aici, sfidând edictul lui Richelieu, s-a bătut în duel nămiaza mare chiar sub ferestrele cardinalului, care locuia la numărul 21, trufaşul tânăr Montmorency-Bouteville, iluzionându-se asupra impunităţii pe care-şi închipuia că i-ar conferi-o numele său ilustru. Dacă mai ţinem seama şi de faptul că scuarul putea fi cuprins dintr-o privire de la oricare din ferestrele ce dau spre interiorul lui, şi că galeriile ce-l parcurg fără nici un cotlon de-a lungul faţadelor de pe cele patru laturi interioare, unde se aflau prăvălii de lux, erau plimbarea favorită a lumii distinse, înţelegem că nu avea cum să se adune acolo, mai ales pe vremea lui Ludovic al XIII-lea, pegra oraşului. „Calul de spijă" va fi fost mult mai probabil cel al statuii, tot de bronz, a lui Henric al IV-lea, de pe Pont-Neuf, pe vremea aceea principalul centru popular al Parisului, unde se produceau saltimbancii şi mişunau negustorii ambulanţi, şarlatanii, femeile publice, codoşii, o lume mai mult decât pestriţă, din care nu lipseau nici pungaşii şi nici cuţitarii.

3. – Cu privire la enigmatica „poliţă cu maimuţă", Radu Albala propune ipoteza că „maimuţa" ar fi girantul cerut de regulă pentru acceptarea unei cambii. Se poate. Căutarea unui girant e perfect licită, dar, deşi Pirgu nu comite, fireşte, numai acţiuni ilicite, naratorul nu i le consemnează decât pe acestea, aşadar trebuie să fie vorba de o poliţă frauduloasă. Deci, dacă „maimuţa" nu e un girant fictiv (ceea ce-mi pare mai probabil) sau unul insolvabil, atunci e virtualmente o victimă sigură, un „fraier", o „mazetă", din capul locului Pirgu neavând, bineînţeles, de gând să onoreze poliţa. O „poliţă cu maimuţă" e deci o poliţă ce va cădea inevitabil la scadenţă în debitul girantului (sau al nimănui). Poate că expresia circula pe vremea aceea în jargonul practicii cambiale, dar nu am mai găsit pe nimeni astăzi care să o cunoască. Nu e exclus nici ca ea să fie o simplă invenţie a lui Matei, de dragul pitorescului verbal sau, – de ce nu? –, al deconcertării cititorului.

Ar mai fi o explicaţie. În limba franceză există expresia

„*payer en monnaie de singe*”, pe care e de presupus că Matei Caragiale o cunoştea13, şi care înseamnă a duce cu vorba pentru a nu plăti, a plăti cu vorba. Ar trebui, deci, ceea ce de altminteri textul permite, dar forţând puţin nota, ca „maimuţa” să se refere nu la poliţă, ci la „moşirea” ei; a moşi cu maimuţă o poliţă (adică a obţine cu palavre neprotestarea şi amânarea *sine die*). Interesantă e oricum originea acestei expresii. În Parisul medieval trecerea Senei se făcea cu un pod plutitor, la care, osebit de taxa obişnuită, se mai percepea una specială pentru fiecare maimuţă de vânzare (erau pesemne foarte căutate ca animale de lux); dacă era însă vorba de o maimuţă folosită pentru exhibiţii, în loc de plată i se cerea dresorului să dea o reprezentaţie în timpul traversării. E cazul deci de a zice, lăsând la o parte operaţiunile cambiale, oneste sau nu, că Pirgu, amuzorul crailor, îşi plătea consumaţiile „en monnaie de singe”; de asemeni şi tânărul Mathieu Jean Caragiale căruia ministrul Mortzun îi oferea regulat, seara, la Capşa, un pahar de Porto ca să-i ţină de urât (cf. M. I. C., *Dosar al existenţei*, pp. 34-35). Iar poliţele pe care acelaşi tânăr i le semna lui Bogdan-Piteşti, evident fără gândul de a le onora, nu erau cumva şi ele un fel de poliţe cu maimuţă? (cf. *ibid.)*.

4. – Proba de foc a creaţiei mari în literatură, dincolo de cea hotărâtoare şi eliminatorie de a imagina consistent şi convingător, adică de a pune pe lume o lume, este darul de a surprinde esenţa femininului, de a plăsmui femei de neuitat, de care nu doar să te poţi îndrăgosti, ci să te şi îndrăgosteşti. Acest dar l-au avut cei mari de tot, în mod copleşitor, fie că era vorba de fetiţe, de fete nubile, de femei adulte sau de bătrâne (acesta e miracolul – nu perversitatea – literaturii; te poate face să te îndrăgosteşti de o bătrână). Darul acesta l-au avut sporadic şi mai puţin copleşitor, dar l-au avut, şi alţii, mai puţin mari. (Fenomenul se produce şi în registrul comic, dar în cel de anvergură: Miţa Baston de pildă, „republicana”.) Matei Caragiale nu a izbutit acest lucru decât de două ori, în treacăt, mai mult sau mai puţin în plan secund, dar puternic, cu Pena Corcoduşa şi cu încă una (căci nu se pot numi femei în sensul la care mă gândesc nici Raşelica Nachmanson, nici mama lui Pantazi, nici mătuşa lui, marea boieroaică Smaranda, nici Wanda poloneza, nici Ilinca Arnoteanu, nici surorile şi mama ei, nici Masinca Drângeanu – poate doar „ţiganca de la zid” care „purta floare roşie la ureche şi umbla danţând”). Cealaltă e Lena Ceptureanu din *Sub pecetea tainei*. De pe una din cele trei fotografii, un „brelan de dame”, descoperite de Conu Rache în vechea besactea plină cu imaginile unei lumi dispărute, pe

care i-o pusese în braţe amfitrionul, cu „gingaşul ei cap întors ca să privească peste umăr, Lena Ceptureanu îşi arăta din spate, despletită, uimitor de bogata ei coamă, din huzur revărsată până la călcâie” (M. I. C., *Opere*, Bucureşti, 1936, p. 222); „M-a întâmpinat cu fermecătoarea ei ochiadă” (p. 230); „în genunchi pe un scaun, cu coatele pe masă şi cu bărbia în palmă, Lena aştepta.” (*ibid.)*; „Frumoşii ochi albaştri ai Lenei rămaseră sticliţi de uimire” (p. 231); „... ce era? se trezise de dimineaţă cu Lena Ceptureanu, prietena ei de inimă, voioasă peste poate, sărind şi bătând din palme. Avea să-i împărtăşească un secret mare: Ferdinand al Bulgariei era amorezat nebun de dânsa! (...) Prinţul se pasionase de vocea ei! (...) într-un salon cu lumina înăbuşită, Lena singură cânta iar Ferdinand cu însoţitorul o ascultau din încăperea vecină lăsată în întuneric” (p. 226).

A căuta „cheile”, modelele din viaţă ale unor personaje din romane este poate o preocupare istorico-literară, dar în tot cazul ţine şi de sfera cancanului. Căutarea aceasta e mai mult sau mai puţin irelevantă, deoarece un personaj, chiar univoc inspirat din realitate, e totuşi imaginar dacă e creaţie autentică. Dar ce vreau eu să zic acum (ipoteza îmi pare că a mai fost emisă, numai că eu dispun de o probă sigură), deşi aparţine în mod net cancanului, nu e totuşi irelevant, deoarece Matei şi-a investit, cu relativă discreţie, în această creaţie, adevărul inimii, pe care în jurnalul intim încerca să-l minimalizeze ca o simplă fixaţie, curabilă printr-o terapeutică dietetică. Lena, înfăţişată cu ironică duioşie, ca o făptură fermecătoare şi fără prea multă minte, e o bună cântăreaţă: privirea ochilor ei albaştri e copilăroasă şi emoţionantă. Lena (Elena) Ceptureanu, de la Ceptura, judeţul Prahova, aproape de Băicoi; Liza, sau Lischen, cum i se zicea, (Eliza) Băicoianu; suprapunerea se oferă de la sine. Analogiile onomastice nu sunt însă decisive pentru identitatea modelelor. *Dar eu am văzut ochii Elizei Băicoianu*. În vremea copilăriei mele frecventa regulat casa noastră, unde dădea amical lecţii de canto cuiva din familie. Ochii ei, foarte mari, de un albastru ca al florilor de câmp, erau de o francheţe şi de o voioşie dezarmante. Lena Ceptureanu era bogată şi, desigur, elegantă, după cum impunea stilul epocii (deşi, judecând după fotografia *Cabinet Mandy*, conta mai mult pe podoabele ei naturale); Eliza Băicoianu, după primul război, era săracă, iar Matei îi reproşează în jurnal lipsa de eleganţă. Era totdeauna foarte simplu îmbrăcată, modest chiar, dar nu fără gust; nu era la ea lipsă de eleganţă, ci indiferenţă şi naturaleţe, fiind liberă de

orice pretenţii (în afară, poate, de domeniul muzicii). Aşa cum foarte frumos scrie Barbu Cioculescu în comentariul documentelor scriitorului: „îndrăgostit, Matei a asistat la toate, sau aproape toate concertele ei şi, cu toate strategiile folosite spre a şi-o scoate din inimă, a iubit-o până la sfârşitul vieţii. O dată mai mult, Arhiva îi dă pe faţă tainele!”. Nu numai arhiva, ci, în ciuda titlului, însuşi romanul neterminat.

11 Intenţionat îi scriu numele de botez fără acel *u* final, în speranţa de a-i face pe mai tinerii „mateini” să priceapă că această vocală *nu se pronunţă*.

12 Radu Albala crede că acest vals „domol” (= *valse lente*, *valse-hésitation* sau vals-boston în măsura de patru timpi) ar fi valsul *Lady Hamilton* compus de Ionescu-Găină (cf. *Mateiu Caragiale pe ecran?* în *Almanahul Cinema*, 1985, p. 65).

13 Eu nu o cunoşteam. Am aflat-o de la N. Steinhardt. Restul, dintr-un lexicon.

Între poezie şi lirism

La centenarul lui G. Topîrceanu

Pe la 12 ani am avut prin Topîrceanu revelaţia lui Arghezi. Răsfoind *Parodiile originale* am dat de cea a *Blestemelor* argheziene. Fireşte, nu puteam la vârsta aceea, fiind şi în totală necunoaştere a lui Arghezi, să gust parodia ca atare, dar m-a încântat grozava inventivitate în materie de ultragiu. Copiii, sau poate numai unii copii, printre care m-am numărat şi eu, sunt avizi de cruditate verbală, de limbaj agresiv, de cinism (cred că nu e negreşit un semn rău). Blestemele pseudo-argheziene m-au entuziasmat, le-am ştiut numaidecât pe de rost şi le tot debitam în familie, spre indignarea unor rude sau musafiri mai *collet monté*. Nu puteam, evident, să apreciez atunci parodia *Psalm*, mai reuşită ca parodie; însă *Blestemele*, fiind o reuşită poetică în sine, independentă de modelul parodiat, au însemnat prima mea mare emoţie ca cititor de poezie. Trecerea la Arghezi s-a făcut apoi neîntârziat; am găsit în casă *Poarta neagră*, pe care am devorat-o. Lectură dezvirginatoare, decisivă nu numai pentru formarea gustului meu literar, ci şi pentru anumite opţiuni morale. Dar nu despre acestea poate fi vorba acum. Revin la Topîrceanu.

Se înţelege că după o asemenea experienţă şi cu un asemenea sold debitor faţă de Topîrceanu, niciodată nu am putut admite dispreţuirea şi deprecierea lui, fenomen destul de curent mai cu seamă azi (am impresia). La moartea lui, acum cincizeci de ani, *Viaţa Românească* i-a consacrat un număr special, în care M. Ralea şi D.I. Suchianu au scris despre el pagini superlative, ce mi s-au părut atunci foarte convingătoare, deşi simţeam în ele o notă de exaltare, firească în atari circumstanţe. Recitindu-le ceva mai târziu, le-am găsit exagerate, grevate de spiritul de grup. Cu toate acestea, cred şi acum că, trecute printr-un filtru moderator, atât admiraţia pe care o exprimau, cât şi argumentările ei rămân în esenţă justificate. Sub rezerva failibilităţii memoriei mele, articolul lui Suchianu comenta, bineînţeles ingenios, inteligent şi amuzant, *Balada chiriaşului grăbit* şi *În jurul unui divorţ*. Aceste două compuneri, cele mai populare ale autorului, sunt desigur şi cele pe care în primul rând se bizuie contestarea calităţii sale de poet. În vremea noastră s-a uitat că sfera poeziei e mai largă decât cea a lirismului. Poezia poate fi şi comică,

poate fi burlescă, poate fi didactică etc., speciile acestea având exemple notabile în istoria literaturii. *Balada chiriaşului grăbit* e o poemă satirică nu lipsită de accente elegiace. *În jurul unui divorţ* e un foarte vioi scenariu comic (de moravuri). Orice ar crede spiritele austere, aceste poeme burleşti şi hazlii nu sunt frivole.

E. Lovinescu, pe care Topîrceanu l-a atacat infatigabil în versuri pline de vervă şi spirit, îl recuză ca poet, recunoscându-i totuşi calitatea de artist: „Ceea ce e esenţial la scriitor este inteligenţa artistică vizibilă în adaptarea formei la conţinut, în căutarea efectelor, în preciziunea conturului; *Balada popii din Rudeni* sau *Balada morţii*, de pildă, par tăiate cu dexteritatea unei mâini de meşter într-un material din care numai emoţia şi misterul lipsesc... tocmai acest aer de perfecţie şi de finit stânjeneşte impresia poetică". Nici Ibrăileanu nu spusese în fond altceva: „Este drept însă că în invenţia şi mai cu seamă în realizarea poetică a d-lui Topîrceanu inteligenţa joacă un rol neobişnuit. Aceasta este însă o forţă şi o slăbiciune, în acelaşi timp. O forţă, căci prin inteligenţă d. Topîrceanu este stăpân pe toate mijloacele sale, senzaţii, imagini, sentimente, din care ştie să scoată maximum de randament. O slăbiciune, căci intervenţia prea pronunţată a inteligenţei în procesul sufletesc de creaţiune este inoportună. Această intervenţie stânjeneşte jocul forţelor inconştiente, care sunt rezervorul poeziei lirice. Iată pentru ce poezia d-lui Topîrceanu este lipsită de acele ecouri nelămurite şi de acea brumozitate care îngăduie cititorului să-şi viseze liber visurile lui. Cu toate acestea, fiorul ce ni-l dau lucrările d. Topîrceanu l-a exprimat uneori impresionant, ca în *Balada morţii*, poate cea mai bună din poeziile sale". Iată-i aşadar pe cei doi critici de acord nu numai în caracterizarea artei lui Topîrceanu, dar şi în preţuirea deosebită a *Baladei morţii*. Dar tocmai această baladă îmi pare cu totul deficitară, mai cu seamă în privinţa adaptării formei la conţinut, versurile scurte şi săltăreţe fărămiţând clipă de clipă emoţia ce tinde a se ivi. De altminteri, şi *Balada popii din Rudeni*, şi faimoasele *Rapsodii de toamnă*, şi nu mai puţin faimoasa *Baladă a unui greer mic*, şi *Noapte de mai*, şi de *iarnă*, şi altele de acest gen, mult gustate de amatorii de drăgălăşenii şi pitoresc, sunt poezie, într-adevăr, asta nu se poate nega, dar poezie minoră, solicitând sensibilitatea măruntă sau sensibleria leneşă. Mult mai bune sunt micile polemici versificate, maliţiile şi buna dispoziţie din producţia calificată de Lovinescu, minimalizator, „cronică rimată", unde ascuţişul epigramatic şi spiritul subţire şi precis trec dincolo de pretextul imediat prin strălucirea lor

în sine. Evident, nu produc nici emoţie, nici „ecouri nelămurite”. Dar nu ies din sfera poeziei, căci poezia nu înseamnă neapărat mister, „brumozitate” şi tulburare. Cu atât mai bine, fireşte, când acestea există. Atunci e vorba de poezie lirică şi poate chiar de mare poezie. Topîrceanu, evident, nu aparţine marii poezii. Acolo e vorba de Eminescu, de Keats, de Rimbaud, de Hölderlin, de Apollinaire, şi de încă foarte, foarte mulţi, mult mai mulţi decât vor unii să admită. Dar nici de Topîrceanu, nici de alţii, foarte buni, unii strălucitori, să zicem un Prévert, de pildă, nu poate fi vorba. Chiar când există „mister poetic”, emoţie, tulburare, nu e negreşit vorba de mare poezie, e destul dacă e poezie adevărată.

Topîrceanu *se apropie* însă de marea poezie (şi am subliniat „se apropie” fiindcă o face deliberat şi conştient) când sursa de inspiraţie e luată din cultură. Nu mă refer pentru moment numai la „parodii”. O poezie ca *Manon şi Des Grieux*, culeasă în *Balade vesele şi triste*, e plină de „acele ecouri nelămurite” şi „acea brumozitate” de care vorbea Ibrăileanu.

Dar în parodii Topîrceanu se apropie efectiv de marea poezie. Bineînţeles, când înseşi modelele aparţin acesteia, în speţă Arghezi, Goga, Homer şi Dante (acesta nu figurează în *Parodii originale*, fiind anterior şi cules în *Balade vesele şi triste*, şi stând probabil la originea parodiilor). Dar aş îndrăzni să afirm că, în parodiile după poeţii nu „mari”, dar buni şi importanţi ca Adrian Maniu, Minulescu, Demostene Botez, N. Davidescu şi ceilalţi din sumar, Topîrceanu ridică maniera fiecăruia mai presus de propriile lor realizări. Poate exagerez în privinţa unora, poate am cedat unei ispite apologetice, dar, oricum, pe lângă şarjă şi pe lângă umorul inoculat subtil, aceste pastişe au şi o incontestabilă sarcină poetică de sine stătătoare. De aici rezultă, şi ţin să accentuez aceasta, că parodia, cel puţin în cazul lui Topîrceanu, e departe de a fi un gen subaltern. Ea are la el întreaga demnitate a poeziei autentice. Nu pot crede că inteligenţa, chiar ca însuşire dominantă, poate fi inoportună în creaţia poetică. De altminteri, inteligenţa nu merge niciodată singură, ci totdeauna în aliaj mai mult sau mai puţin indisociabil cu un sentiment, cu o facultate de ordin, în esenţă, afectiv. Pe de altă parte, parodicul e un element cu rol uneori (deseori) esenţial în marea creaţie (Joyce, Ionesco, Shakespeare, Thomas Mann, Musil ş. a. m. d.).

Punctul cel mai înalt de artă, în care parodia şi sublimul se condiţionează şi se amplifică mutual, l-a atins Topîrceanu în *Fragmentul apocrif din Odiseea*. Tonul homeric şi insinuarea

licenţioasă de un haz superior culminează în versuri de o superbă şi graţioasă viziune:

Unde zglobii împrejur clipotind se-nălţau curioase,
Nava plutea uşurel, fără pilot în lumină.
Valuri fugeau după valuri spre ţărm depărtat călătoare
Cerul era liniştit – marea pustie şi verde.

Morala greierului

Cea mai celebră poemă a lui Radu Boureanu e *Anna Maria de Valdelièvre*, piesă de rezistenţă a primei sale culegeri (*Zbor alb*, 1932), precum şi a celei următoare (*Golful sângelui*, 1936), în care e încorporată unui ciclu de cinci secvenţe, unde ea devine a doua. Inspiraţia îi fusese declanşată poetului de o inscripţie latină de pe mormântul soţiei unui principe transilvan. Eufonia numelui francez al domniţei, îngropată „*la Sâmbăta de Sus / în munţii valahi, cu faţa la Apus*”, i-a stârnit poetului, el însuşi născut din mamă franceză, imaginaţia şi visarea: „ce-ai căutat pe unde plânge doina... ?” Simplul fapt de a releva inscripţia funerară şi de a recompune în filigran pe marginea ei icoana imaginară a unei domniţe dispărute de veacuri în tainiţa uitării e în sine un fapt poetic. Radu Boureanu, închipuindu-şi viaţa de supunere şi răbdare a domniţei străine în umbra castelanului de la Sâmbăta de Sus, îl anticipează pe Lucian Blaga, care o va cânta mai târziu pe Uta, al cărei chip gingaş şi învăluit în taină se află sculptat în catedrala de la Naumburg (*„lângă scutul seniorului, Uta...”*).

Ca şi de o inscripţie latină pe un mormânt uitat, imaginaţia poetică poate fi declanşată şi de un „anunciu” inserat prin anul 1837 în *Gazeta de comerciu*: „S-a scos în vânzare o roabă de 18 ani”. Domniţei de la Sâmbăta de Sus i-a rămas doar numele pe o piatră de mormânt; tinerei roabe nici atât: „*Cum o cheamă pe fată nu ştie nici pământul / Pe care nu rămase dovadă peste ani / Semn funerar*”. De ce să fi fost scoasă la vânzare nefericita roabă? se întreabă poetul. Nevoie de bani, restricţii patrimoniale? Sigur nu; nu poate fi vorba decât de gelozia şi mânia stăpânei, boierul fiind fără îndoială prea adesea ispitit de trupul tânăr al fetei, asupra căreia are drept la orice. Boureanu îşi închipuie o întreagă desfăşurare dramatică şi crudă, perfect plauzibilă. Un zaraf bătrân şi libidinos, cu ochii dilataţi de poftă, o târguieşte pe roabă. Aceasta e smulsă brutal din sălaşul în care-şi are iubitul. Amândoi se împotrivesc cu disperare. Intervine biciul. Fata e înşfăcată de arnăuţii zarafului, târâtă de picioare, cu sânii goi în praf, cu părul negru răvăşit afară din basmaua desfăcută, ţiganul tânăr e sfâşiat cu gârbaciul (*Roaba vândută*, în *Cântare cetăţii lui Bucur*, 1959). Toată epica aceasta, cam melodramatică şi oarecum tendenţioasă în spiritul anilor ’50, dar, cum spuneam, foarte plauzibilă în datele ei istoriceşte obiective, nu e lipsită de putere

emoţională şi de o pregnantă reprezentare plastică. Am adus-o în discuţie pentru a releva aptitudinea poetului de a citi cu o optică imaginativă în planul posibilului o simplă inserţie publicitară de un rând, găsită întâmplător într-o colecţie din vechea presă românească, după cum desigur tot întâmplător a dat de epitaful latinesc de la Sâmbăta de Sus.

Nu mi-am propus să urmăresc aici evoluţia de peste jumătate de secol a poeziei lui Radu Boureanu. E de notat faptul că el a scris şi o proză remarcabilă, din care vreau să semnalez cele două romane istorice (apărute la interval de 42 de ani) care atestă o anumită consecvenţă, sau, mai exact, o anumită opţiune culturală: *Viaţa spătarului Milescu* (1936) şi *Frumosul principe Cercel* (1978); două destine româneşti de anvergură europeană. Interesul pentru aceste două personaje istorice îmi pare de aceeaşi esenţă cu cel pe care i l-a suscitat domniţa franţuzoaică de la Sâmbăta de Sus. Radu Boureanu face parte dintre cărturarii români care înţeleg tradiţia românească în spirit european, împotriva mentalităţii vernaculare şi xenofobe a trublionilor recurenţi.

Punctul cel mai înalt al poeziei lui Radu Boureanu îmi pare a fi atins de *Planeta nebunilor* (1979) şi cu osebire de poemul care împrumută titlul culegerii. Superbul poem se deschide sub zodia „omului mulţimilor” al lui Edgar Allan Poe, pentru ca apoi să se desfăşoare o vastă viziune profetică, apocaliptică, adresând un avertisment umanităţii în ultimul ceas sub iminenţa pieirii ei, nu în ordinea demografică, statistică, dar în cea propriu-zis umană.

Morala vestitei fabule a lui La Fontaine îi dădea câştig de cauză furnicii doar prin antifrază, în mod ironic, dar a fost comun acceptată în sensul literal, care flatează mentalitatea filistină şi autorizează utilitarismul cel mai mărginit, din totdeauna dominante, şi pentru care greierul reprezintă trândăvia, indisciplina, inutilitatea şi dezordinea. Mentalitatea aceasta şi-a anexat în lumea modernă mijloacele perfecţionate de persuasiune şi constrângere, care-i asigură pretutindeni o putere nelimitată, implacabilă. Pretinsa cuminţenie a furnicii, de fapt simplă insensibilitate şi prostie, se transformă prin imperiul acesta în sinistră demenţă cotropitoare. Ea se desfăşoară sub stindarde şi lozinci mincinoase, organizând o vastă acţiune de eradicare a greierilor, recte a bucuriei de viaţă, a iubirii, a gratuităţii, a libertăţii şi artei. Poemul lui Boureanu restabileşte adevărul fabulei. Dar tonul său diferă, e chiar la antipodul celui al fabulistului. Tonul său patetic are accente ce amintesc de proorocul Ezechiel. Viziunea

lui cuprinde planeta întreagă în lumina unui sfârşit de lume: „*Veneam din structuri de memorie; / Auzisem în Agora un glas blestemându-i pe greieri; /... / absurd fiind şi surd la destine şi cântec / acel ce întoarce pe dos organica fire /... / Vă dau universul uscat, gâtuind cântătoarele; / uscată, galbenă, / faţa pământului v-o las invadată / de mări de furnici Solenoxis!* (de fapt: „solenopsis”, dar x-ul e mult mai brizant – n.n.); / *Greierii nu au ucis niciodată! /... / formica lume de Solenoxis ca o cerneală se-ntinde / pe continente, invadând, digerând, distrugând / locul, casa şi omul. / E timpul de moarte al fabulei răstălmăcite. /... /... oamenii fără de chip se ascund / aruncând în urma lor nori de otravă ca sepiile*”.

Planeta nebunilor, cartea poartă ca an de apariţie 1979, când, dacă nu greşesc, poetul ajunsese septuagenar (poate un an-doi în plus ori în minus); poemul cu acelaşi titlu îl va fi scris nu cu mulţi ani înainte. În tot cazul, poetul era acum la vârsta iluziilor spulberate; în cazul său, amar şi brutal spulberate, fără nici o putinţă de resemnare, „senină” sau nu; se vede asta din gravitatea şi vehemenţa poetului (a „discursului”, cum se zice azi şi cum, aici, se şi nimereşte).

El îşi păstrase până târziu o credinţă semeaţă şi candidă în triumful poeziei (cu P mare), al artei, al moralei greierului. Arbora credinţa aceasta ca un panaş, aşa cum arbora Don Quijote credinţa în triumful cavalerismului rătăcitor, în frumuseţea Dulcineei şi în „istoricitatea” lui Amadis de Gaula. Dar poate că, totuşi, „formica lume” nu va reuşi, în cele din urmă, să corodeze fără de rest esenţa „cicadică” a vieţii. Şi Ezechiel întrevedea o reînviere a Ierusalimului, după prăbuşire, printr-o radicală reformare morală a fiecărui ins în parte. Pentru ca morala greierului să nu fie total discreditată şi să nu cadă într-o uitare fără urme, trebuie să ne-o asumăm fiecare din noi, în chip radical şi proclamat. Pentru ca să nu fie redus la tăcere şi uitare, greierul nu trebuie cu nici un preţ să tacă. Depinde de el.

Un artist

În acest moment începu trecutul...

G. Ibrăileanu (*Adela*)

Profit de prilejul comemorării ca să spun, cu privire la Ibrăileanu, câteva lucruri ce-mi stăteau pe suflet. Acum câţiva ani, când era în curs de apariţie seria de *Opere* ale criticului, din care tocmai cumpărasem două volume, mă întâlnesc în oraş cu un tânăr prozator care, văzându-le sub braţul meu, mă întrebă intrigat (şi uşor ironic): „Aţi luat astea! se mai poate citi azi Ibrăileanu?” Nu mai ştiu ce i-am răspuns, dar am rămas perplex şi întristat: se poate aşadar pune azi o asemenea întrebare! Da, se poate; de altfel ştiam asta, o ştiam demult, nu doar de „azi”, dar nu sunt mai puţin şocat de câte ori o aud. Reticenţa şi incuriozitatea faţă de Ibrăileanu, ignorarea lui, e un fenomen mai vechi; îl întâlneam la unii şi în perioada interbelică, dar acum am impresia că e mai generalizat, oarecum ca de la sine înţeles. Faptul ar fi destul de explicabil la cei crescuţi în anii cincizeci, când Ibrăileanu era recomandat în calitate de „critic ştiinţific” şi prezentat pe latura sa cea mai caducă. Analizele disociative, infinitele nuanţe de o fineţe arahneeană, observaţiile în lanţ, acute, penetrante, cordialitatea complice în patima literaturii, formulările scânteietoare, toate acestea, care, laolaltă, constituie esenţa spiritului său, rămâneau secrete, ştiute doar de cei ce apucaseră să le ştie.

Între cele două războaie, Ibrăileanu fusese la Iaşi obiectul unui veritabil cult, devenise o figură legendară; în acelaşi timp, la Bucureşti, era ridiculizat ca un provincial înapoiat, turiferar al unor iluzorii glorii locale şi rămas la pozitivismul materialist al secolului trecut. În polemică, unde calităţile tipului său de inteligenţă nu sunt cele mai proprii, ci se cere un spirit mai rezumativ, mai sintetic, mai tranşant, care să nu se piardă în prea multe detalii, era dezavantajat faţă de Lovinescu, polemist formidabil, de şcoală maioresciană. Dar Ibrăileanu, cu tot moldovenismul lui cam ostentativ, era departe de a fi un provincial. Mai întâi, societatea ieşeană de atunci nu era absolut deloc provincială, ci păstra foarte clară conştiinţa nu numai de a fi „a doua capitală”, dar şi pe aceea de a fi fost capitală pur şi simplu. Era o societate mai europeană într-un sens decât cea bucureşteană, prin

non-balcanism şi prin faptul că la Iaşi nu existau şanse de parvenire pentru indivizii inculţi şi grosolani. Elita ieşeană era una curat intelectuală, fără sau doar cu minime imixtiuni plutocratice şi avea timp suficient atât pentru lectură şi studiu, cât şi pentru conversaţie, nu simplă „şuetă", ci *artă a conversaţiei*, trăsătură caracteristică a ceea ce s-a numit *une société polie*. E drept, în paragraful despre M. Ralea din *Istoria...*, G. Călinescu atribuie această trăsătură tocmai provinciei, dar în Iaşi ea era o *survivance* din vechea lume a Junimii şi chiar de mai demult, fără nici o asemănare cu taclalele oricât de plăcute din alt „târg" din Moldova sau de aiurea. Din toate mărturiile contemporanilor reiese că Ibrăileanu era un *causeur* extraordinar şi inepuizabil, de un farmec absolut fascinant. Nu toate marile inteligenţe au farmec, dar numai ele îl pot avea.

Scriind în 1926 despre Ionel Teodoreanu, când apăruseră primele două volume din *La Medeleni*, şi amintind cartea de debut a autorului, *Uliţa copilăriei*, Ibrăileanu spune că aceasta e „într-un sens ca *Oamenii din Dublin* ai lui James Joyce faţă de *Ulysse*". Fireşte, astăzi ne poate amuza alăturarea acestor autori, însă în epocă perspectiva era cu totul alta – şi cine mai pomenise până atunci la noi de Joyce? Tot el a fost printre primii care au scris despre Proust, într-un fel pasionat şi pasionant (să nu uităm că G. Călinescu, mai tânăr cu o generaţie, nu s-a putut acomoda cu Proust nici până la urmă: ei şi?). În unele articole de la început, când milita pentru „specific", Ibrăileanu se pronunţase contra influenţei baudelairiene la noi (care în cele mai multe cazuri nu era decât o poză inautentică) şi i s-a făcut din asta o culpă, dar atât în *Adela*, cât şi în câteva articole de după primul război revin obsedant nişte versuri din Baudelaire; în lungul său studiu despre *Les fleurs du mal* (cules în *Note şi impresii*, 1920), deşi nu-l consideră ca pe unul din cei mari, ceea ce în definitiv e o părere admisibilă şi destul de împărtăşită azi, îşi manifestă admiraţia argumentată pentru marele (totuşi) poet şi face, ca de regulă, o mulţime de observaţii fine şi neaşteptate (între care şi aceasta, de genul reflecţiilor din *Privind viaţa*: „Comparaţi viaţa debordantă, zgomotoasă, plebeiană şi sociabilă a câinilor, cu tăcerea, rezerva şi aerul de oboseală al pisicii, caracteristic urmaşilor vechii aristocraţii"). Pentru a învedera lipsa de sectarism a criticului, transcriu aici două alineate maliţioase, cu care începe studiul despre *Florile răului*: „... Când vreai să ţintuieşti pe cineva la stâlpul infamiei şi să-l faci obiectul oprobriului şi al vindictei publice, îl denunţi că ceteşte şi gustă pe Baudelaire. Căci a gusta pe acest poet

este a nu mai avea nimic sfânt, a da cu barda-n Dumnezeu, a te complace în ignominie şi cinism. – Pe de altă parte, rafinaţii care au înscris pe steagul lor chipul enigmatic al poetului «diabolic» nu-şi pot imagina brute mai refractare la frumuseţile nepieritoare ale artei decât acei nătângi care admiră cu răgete ţărănismele unui Coşbuc sau Goga".

O altă imputare dirimantă adusă criticului e stilul neîngrijit, expresia inabilă şi lipsită de seducţie. Obiecţia e adevărată, multe pagini sunt rău scrise, dar dacă cercetăm mai atent ne dăm seama că sunt scrise la iuţeală şi fără poftă, pentru a umple spaţiile lacunare ale revistei, pagini „de serviciu" ale secretarului de redacţie. Într-o scrisoare din 1911 către Brătescu-Voineşti, mărturiseşte: „între oamenii sau cu oamenii pe care nu-i cunosc de mulţi ani şi cu care n-am avut «comerciu» lung, mă simt imbecil, vorbesc lucruri de pe lumea cealaltă, conştient că spun prostii şi mă fac de râs. Scrisorile, după ce le scriu, îmi fac impresia unor lucrări dizgraţioase şi le dau la cutie cu un penibil sentiment că am comis un lucru ireparabil. Noroc că nu sunt un personaj ale cărui scrisori să devină odată publice. Nu-i vorba, că ele n-ar avea ce compromite, căci nu sunt cu mult mai prejos de lucrările pe care le public, un fel de scrisori deschise, unde, pe lângă lipsa talentului, a răgazului de a gândi şi compune, se amestecă aceeaşi jenă faţă cu publicul de care mă desparte o prăpastie, sentiment datorit probabil amorului propriu, timidităţii, autoanalizei şi nesociabilităţii mele". Adevărul este că articolele şi studiile lui propriu-zise, nu „de serviciu", sunt „necalofile", scrise nu în pripă dar repezit, se simte asta, în pas cu mersul gândului, fără căutare dar cu găsirea cel mai adesea a sintagmelor celor mai exacte şi formulărilor celor mai fericite, nu puţine memorabile. Paginile consacrate lui Tolstoi, cu care se încheie eseul *Creaţie şi analiză*, sunt dintre cele mai „inspirate" din literatura critică românească. Şi sunt departe de a fi o excepţie14.

Când a apărut *Adela*, surpriza a fost enormă. Nimeni nu se aştepta (deşi ar fi putut să se aştepte dacă l-ar fi citit pe critic fără prevenire şi cu mai multă atenţie) ca acest presupus spirit didactic şi plat, fără talent şi total neartist, să dea o asemenea operă subtilă, fermecătoare, de o artă atât de sigură. Lăsând la o parte vechea lor polemică precum şi încă mai vechea lor rivalitate universitară, E. Lovinescu a găsit cuvinte nu doar „amabile", ci şi juste în aprecierea romanului: „... model de literatură psihologică străbătută de o poezie rară... compoziţie unitară şi armonioasă... Dragostea unui intelectual

între două vârste pentru o fată mult mai tânără decât dânsul, dragoste în care punerea unui mantou pe umerii iubitei devine un act de mare îndrăzneală erotică, e zugrăvită în notaţia pregnantă a unor elemente umile ce-şi găsesc farmecul în însăşi gingaşa lor fragilitate. Pe fondul vechi, prăfuit, perimat, frăgezimea sentimentului înfloreşte pură. Chiar lipsa de expresie binecunoscută a criticului dispare sub vălul poeziei discrete, fine, cu timidităţi de începător şi cu lucidităţi sceptice de om matur, – totul solubilizat în perfecta adaptare a ritmului sufletesc cu cel al locuţiunii." Acestea sunt, după ştiinţa şi gustul meu, rândurile cele mai frumoase şi mai corecte ce s-au scris despre *Adela*. La spiritele de o anumită altitudine, bucuria estetică dizolvă aversiunile. Atât doar: facultatea de expresie a „criticului", dacă ar fi fost în adevăr mai bine cunoscută, adică abordată fără prevenire, nu ar mai fi fost socotită ca absentă. Un alt admirabil roman de dragoste, apărut cam în acelaşi timp, purtând de asemeni ca titlu un nume de femeie, *Ioana*, scris de un autor dintr-o generaţie mult mai tânără, Anton Holban, poate face pandant cu *Adela* într-o simetrie perfectă de contraste: în *Ioana*, egoismul şi indelicateţea bărbatului, erotismul consumat, frumuseţea femeii, în cazul căreia problema pudorii nu se pune, epoca fiind mult mai târzie (începutul anilor treizeci), cadrul natural maritim (Cavarna, sub soarele arzător) şi, în fine, la propriul nepot al lui E. Lovinescu, lipsa efectivă de „expresie", supărătoare, dar neafectând frumuseţea romanului.

În realitatea, *Adela* nu este un corp heterogen în opera lui Ibrăileanu, ci e în perfectă armonie şi prelungire cu ea. Femeia e poate principala temă a scrisului lui Ibrăileanu, atât în cele câteva articole despre condiţia socială a femeii (cf. *Opere*, vol. 6, Bucureşti, 1978), cât şi în bună parte din scrierile lui *critice*, în care, ca şi în *Adela*, ca şi în *Privind viaţa*, se simte acea înfiorare în faţa feminităţii, acea uimire şi compasiune pentru fragilitatea trupească şi umilinţa fiziologică a femeii, acea obsedantă curiozitate pentru sufletul femeiesc, care sunt proprii oricărui artist autentic.

Căci asta a fost în realitate Ibrăileanu: un mare prozator, adică un artist. Un artist al captării celor mai evazive nuanţe, intelectuale sau sufleteşti, un psiholog de mare fineţe, un artist al exprimării frapante şi memorabile. Şi, în ciuda reputaţiei sale, un remarcabil stilist, adică unul care găseşte stilul fără să-l caute, stilul imanent şi fatal, dictat de stricta necesitate a definitivei precizii.

În *Adela*, la sfârşit, în antepenultima pagină, când landoul, de la geamul căruia Adela îi mai făcea lui Emil Codrescu semne

fluturând un voal, dispare după cotitură, dăm, la începutul alineatului următor, de această propoziţie izbitoare: „în acest moment începu trecutul”.

Trecutul are totdeauna un început hotărât. Cel mai adesea nu-l percepem. Perceperea lui e cutremurătoare. Numai el e irevocabil, numai el e absolut. Şi din ce în ce mai tainic.

14 Nu e lipsit de interes faptul că la începutul aceluiaşi eseu Ibrăileanu anticipă cumva psihologia behavioristă : „Dacă s-ar putea cinematografia şi fonografia conţinutul unui roman, am vedea pe pânză figurile personagiilor, gesturile lor, toată înfăţişarea şi purtarea lor şi am auzi la fonograf toate vorbele lor, dar ar mai rămâne ceva: ceea ce autorul ceteşte în sufletul personagiilor sale şi ne spune. Aşadar cinematograful şi fonograful ne-ar da numai *comportarea* personagiilor. Ceea ce nu ne-ar putea da ar fi *analiza* sufletului lor. Despre *comportism* şi *analiză* voim să vorbim aici”.

Camil Petrescu

„Doctrina substanţei”

Avem în sfârşit acum, la mai bine de trei decenii de la moartea lui Camil Petrescu, o ediţie dacă nu completă, în tot cazul masivă, în două volume, a marelui său op filozofic, *Doctrina Substanţei*. Existenţa acestei lucrări părea de domeniul legendei. Se ştia doar că o dactilogramă de „câteva mii de pagini” fusese depusă de autor în timpul războiului în Biblioteca Vaticanului. Pomenirea acestei întâmplări se acompania de regulă cu o nuanţă de ironie şi cu insinuări maliţioase privind cumpătul mintal al autorului. „Manuscrisul de la Vatican”: aceste cuvinte se rosteau mai mult sau mai puţin în derâdere. Puţini au perceput, sau poate nimeni, gravitatea gestului lui Camil Petrescu în contextul istoric de atunci. Alţii însă au perceput-o sub specia învecinată a ridiculului discreditant. Discreditul acesta s-a dovedit durabil, trecând din cafeneaua de odinioară la generaţia crescută între timp. Durabil, deoarece se întemeia pe o endemică lene a minţii. „Deşteptăciunea” ricanantă şi negativismul aprioric sunt alibiurile unei funciare nesimţiri intelectuale, care trece foarte lesne drept superioritate. Spre deosebire de prostie, care e congenitală, lenea minţii se dobândeşte şi este evolutivă. Proliferarea ei în lumea de azi e cutremurătoare (efect al mass-mediilor, sloganurilor, spălărilor de creiere şi altor asalturi).

Doctrina Substanţei e un antidot puternic la lenea minţii. Este în această carte o tensiune extremă, nici o clipă scăzută, pentru a menţine inteligenţa în act, pentru o priză adecvată a concretului, a „substanţialului”. Camil Petrescu a repetat şi explicat sensul acestor noţiuni, care au fost laitmotivele activităţii lui de o viaţă, de la primele lui manifestări şi până ce şi-a depus manuscrisul la Vatican. Apoi s-a ocupat de altele. Adică de Bălcescu, ceea ce în fond prelungea într-un fel tema din Danton. Se poate discuta despre calitatea şi acoperirea lucrărilor lui din perioada de după război. *Un om între oameni* e mai puţin conjunctural decât pare, în tot cazul balastul conjunctural nu e covârşitor, iar romanul, dacă facem abstracţie de unele supralicitări, reprezintă un remarcabil efort epic, atingând chiar, ca să mă exprim în limbajul autorului, câteva momente „substanţiale”. Dar intelectualul lucid, gânditorul şi omul

activ, multiplu prezent în social, îşi încheiase menirea lăsând posterităţii un manuscris sigilat („închis într-o sticlă şi aruncat în mare”).

Mi-e teamă însă că această posteritate nu e foarte dispusă să acorde *Doctrinei Substanţei* creditul şi atenţia care fac ca o asemenea masivă carte să fie citită. Eu, ca vechi admirator al autorului, ştiam la ce mă pot aştepta şi nu m-am înşelat; m-am repezit la ea şi am citit-o pe nerăsuflate. Dar am constatat că în rândurile celor tineri se face simţit la adresa lui Camil Petrescu un refuz care nu ţine de o optică nouă, de o perspectivă în care admiraţia mea pentru el ar reprezenta o opţiune vetustă. Nu, dimpotrivă. (în orice caz, cine citeşte *Doctrina Substanţei* nu se poate să nu simtă că e incomparabil mai actuală, mai vie şi mai incitantă decât cărţile „noilor filozofi” din Franţa sau decât ce mai produc diverse alte „şcoli”.) Refuzul prietenilor mei mai tineri se bazează pe argumentele adversarilor interbelici ai lui Camil Petrescu, adică pe operele lui nereuşite (a fost, într-adevăr, un autor inegal), neţinând seamă de cele bune sau nerecunoscându-le ca atare. De pildă, un prieten foarte inteligent şi la care ţin mult, când i-am vorbit recent de nerăbdarea mea de a citi *Doctrina Substanţei*, s-a arătat mirat şi mi-a declarat că nu poate face credit ca filozof autorului unui studiu despre Husserl ce nu depăşeşte nivelul unei mediocre lucrări de seminar. Poate că aşa este, amicul meu e mult mai competent ca mine, iar eu, mărturisesc, nu am recitit acest studiu, deşi e reprodus la anexele volumului 2 al *Doctrinei*, cu care de fapt nu are nimic a face. De altfel, în *Doctrina Substanţei* Camil Petrescu se distanţează mult de Husserl. Oricum, sunt două lucrări distincte şi nu are sens a transfera asupra uneia judecata privitoare la cealaltă. Dar asta nu e nimic. Mai rău e cu altă părere a prietenului meu, o părere literară, la care nu am replicat atunci căci nu vroiam să intru în dispută. Fiind vorba de o chestiune de interes literar, nu e deplasat să-i replic aici. Spunea amicul meu că acel episod din *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*, în care naratorul îi ţine tinerei sale soţii în patul conjugal o prelegere de istoria filozofiei, e cu totul idiot, un kitsch lamentabil, de cel mai prost gust. Aceasta a fost, în epocă, o părere cvasi-unanimă. Am comentat cândva acest episod, găsindu-l, dimpotrivă, foarte reuşit. Nu repet ce am scris atunci. Fireşte că acea „prelegere” nu putea avea (nu trebuia să aibă) decât, intenţionat sau nu, un caracter semi-parodic.

Camil Petrescu a fost, cum remarcasem puţin mai înainte, un autor foarte inegal. A-l judeca după nereuşitele lui, omiţând că e

autorul unor capodopere ca *Danton* şi *Act veneţian* (versiunea ultimă, în 3 acte) şi a două romane de primă însemnătate în proza românească, fără a mai vorbi de strălucita lui activitate publicistică şi culturală, este şi injust, şi absurd. S-a făcut şi se face încă atâta caz de *Mioara* ca de o piesă scandalos de slabă. Fără să fie, evident, o capodoperă, nu e deloc o piesă slabă şi nu e lipsită de fineţe. Mult mai slabă e, totuşi, *Suflete tari*, care se bucură de bune aprecieri şi care a însemnat la un moment dat singura izbândă scenică a autorului. E interesant de reţinut că autorul însuşi notează într-un carnet intim, la 16 decembrie 1935: „Deziluzia cruntă cu recitirea *Sufletelor tari*. (Dacă ei au avut dreptate totuşi?)”, (*Note zilnice*, 1927-1940, Ed. C. R., Bucureşti, 1975, p. 93). Relev detaliul acesta pentru a contraria imaginea acreditată a unui Camil Petrescu suferind de o hipertrofie a conştiinţei de sine, încăpăţânat şi intratabil în susţinerea propriilor erori. Era un lucid, dar un lucid de un tip special, mereu încordat de o perpetuă voinţă de luciditate, febril, un om pentru care cunoaşterea e criteriu de acţiune, iar voinţa o funcţie a inteligenţei.

Am aerul de a evita să vorbesc despre subiectul anunţat în titlul acestor rânduri, *Doctrina Substanţei*. Dar această doctrină a substanţei e demult familiară cui îi sunt familiare opera şi existenţa lui Camil Petrescu. *Doctrina Substanţei* există din plin în campaniile lui din *Săptămâna muncii intelectuale*, în articolele din *Cetatea literară*, *Revista vremii*, *Cuvântul liber*, în activitatea lui gazetărească din tinereţe (la *Omul liber* al lui Jean Th. Florescu), în cronicile dramatice din ziarul *Argus*, în parantezele explicative din piesele lui de teatru, în conferinţele lui, în *Teze şi antiteze*, în activitatea lui de redactor la *Revista Fundaţiilor regale* şi în acel text capital de filozofie a teatrului care e paragraful despre *Mioara* din *Addenda la Falsul tratat*. Această doctrină era constituită în mintea lui şi se elabora în continuare, revărsându-se fulgurant sau desfăşurat în afară cu fiece prilej, mult înainte de întâlnirea cu fenomenologia husserliană. Fenomenologia i-a dat la un moment dat impresia că ceea ce gândea el exista deja într-un sistem complet şi recunoscut, şi că lui nu-i rămâne decât s-o preia ca atare şi s-o aplice în interpretările şi lucrările lui. Studiul despre Husserl poate că nu depăşeşte, ca lucrare expozitivă, nivelul unei lucrări oarecare de seminar, dar aplicarea fenomenologiei în interpretarea operei lui Proust, făcută prima oară de Camil Petrescu într-o vreme când critica europeană nu se gândea în legătură cu Proust decât la Bergson, e un fapt de cultură mai mult decât notabil şi e păcat că a lipsit ambiţia sau

ocazia de a face cunoscut în Franţa textul respectiv (*Noua structură şi opera lui Marcel Proust*, în *Teze şi antiteze* – iniţial o conferinţă). Ulterior, Camil Petrescu s-a emancipat de tutela husserliană, încât în *Doctrina Substanţei* vedem că, din cei doi gânditori contemporani la care se referă totuşi cu precădere, Bergson şi Husserl, distanţându-se mult de amândoi, îi recunoaşte totuşi celui dintâi o intuire mai adecvată a concretului, în pofida impasurilor în care-l duc dualismul şi consecinţa lui, „căderea" în dialectică (în *Doctrina Substanţei* „dialectica" e un viciu speculativ, în opunere cu „gândirea concretă").

Spuneam la început că *Doctrina Substanţei* e un antidot la lenea minţii. Lenea minţii e cu atât mai funestă cu cât se află la niveluri mai înalte şi cu cât acestea îi conferă mai mult prestigiu şi autoritate. Pentru Camil Petrescu, sistemele filozofice, luate ca atare, fără examen, precum şi apodicticitatea cu aplicaţie universală a postulatelor lor, nu sunt altceva decât forme consacrate de lene a minţii. Efectele sunt abaterea de la linia devolutivă (cum o numeşte el) a gândirii concrete şi evoluţia în subspecie, căderea în „dialectic", cu pierderea semnificaţiilor şi şanselor „substanţiale". De aceea, în *Doctrina Substanţei* sunt foarte rare referirile pozitive la tezele clasice ale filozofiei: doar câteva trimiteri la Hume sau Kant şi abia mai multe, rareori fără rezerve critice, la Bergson şi Husserl. Independenţa autorului faţă de marile repere ale filozofiei, atitudinea sa lucidă îl fac să nu cedeze nici o clipă glasurilor de sirenă ale speculativităţii şi nici sintagmelor clişeizate cu care filozofia clasică operează abstract, adică automat, întocmai cum matematica operează cu funcţii fără reprezentare: „judecăţi sintetice a priori", „lucru în sine", „idee" etc. Dar mai cu seamă nu cedează prejudecăţii filozofice prin care nici un sistem de gândire nu poate porni decât de la un „punct arhimedic", de la o afirmaţie primă, incontestabilă şi apodictică, obţinută prin reducţie şi luată ca bază pentru deducţia tezelor următoare. Camil Petrescu respinge ceea ce se numeşte, peiorativ, „logismul", ca un tic filozofic care sileşte realul sau abate inteligenţa de la aprehendarea lui adecvată, concretă. Dau aici patru scurte citate din prima parte a *Doctrinei Substanţei*, care arată libertatea cu care se situa Camil Petrescu faţă de toată tradiţia filozofiei clasice: „... toată filozofia nu e decât un răspuns de 2500 de ani la denunţul isteţ al sofiştilor" (*Doctrina Substanţei*, Bucureşti, 1986, vol. I, p. 63); „După două mii cinci sute de ani de goană inutilă după certitudine, mi se pare necesar să ne întoarcem la întrebările şi îndoielile sofiştilor, mai ales că relativismul proclamat de ei este

reluat astăzi de ştiinţa cea mai sigură, de fizica modernă însăşi" (*ibid.*, p. 117); „Dialectica a împiedicat necontenit, prin obsesia absolutului şi a purităţii, care dusese la naşterea ideilor, o analiză efectivă a realităţii necesare" (*ibid*., p. 135); „Idealul raţionalismului, de a porni de la date clare şi distincte, e iraţional, fiindcă în concret nu sunt puncte clare şi distincte, clare şi distincte sunt numai abstracţiile, care sunt iraţionale" (*ibid.*, p. 103).

Respingând prejudecata „punctului arhimedic", a startului apodictic şi universal, care nu e decât iluzie sau tautologie, Camil Petrescu considera că filozofia îşi poate aborda obiectul plecând de la o experienţă cu valoare suficient de generală ca să poată fi socotită ca absolută, acest „absolut" nefiind aşadar decât unul funcţional. Acest tip de experienţă el îl numeşte „experienţă apogetică", adică una cu maximum de deschidere şi cuprins. Un exemplu perfect de atare experienţă îl dă autorul în suita celor 179 momente semnificative ale descoperirii Americii (*ibid*., pp. 202-211).

Cunoaşterea concretă se realizează pe coordonatele polul noosic-polul realităţii necesare. Polul noosic implică aşa-numita vedere noosică. Contrar prejudecăţilor anti-senzoriale şi anti-somatice ale filozofiilor clasice idealiste, vederea noosică nu înseamnă repudierea sau nesocotirea vederii propriu-zise, empiric senzoriale. Adevărul nu e nici ceea ce nu se vede, nici doar ceea ce se vede. Pentru Camil Petrescu, una din cele mai crase forme de lene a minţii este lenea percepţiei, percepţia neglijentă. Atenţia şi spiritul de observaţie obiectivă sunt condiţii liminare ale inteligenţei. (De remarcat că autorul nu recurge aproape niciodată la distincţiile post-kantiene între raţiune şi intelect, şi nici la termenul „spirit" cu care filozofia clasică rezolvă totul, ci numai la „inteligenţă" şi „vedere noosică".) Vederea noosică e prelungirea percepţiei prin inteligenţă (ceea ce înseamnă şi imaginaţie), realităţile invizibile nefiind mai puţin obiective decât cele vizibile.

Dar ce e, în definitiv, substanţa? Ce e substanţialitatea? Se vede bine că accepţia termenului e fundamental diferită de cea a substanţei spinoziene, care era *Natura naturans*, sau *Deus sive natura*. Camil spune, de pildă: „Teoretic, noi ne putem gândi la viziunea unui Dumnezeu omnipotent şi omniprezent şi acest orizont îl vom numi orizont divin. El este un orizont lipsit de perspectivă, fiindcă totul e dat dintr-odată şi nu dintr-un anume unghi de viziune. Condiţia istorică e însă perspectivată şi, în funcţie de memorie, cunoaşterea ei e succesivă. De aci, în afară de esenţa percepţiei

necesităţii, «semnificaţia», care este reintroducerea unităţii izolate în concret şi viziunea concretului însuşi, care e substanţa" (*ibid.*, p. 235). Aşadar, în condiţia spaţio-temporalităţii, substanţa este ceea ce are consistenţă şi perenitate, dar nu ca un dat pur şi simplu, ci ca o creaţie perpetuă. „Valoarea de substanţă este organizarea momentelor de creaţie în funcţie de eliberarea noosică, deci sunt momentele coordonate pe axa celor doi poli de organizare, şi cantitatea de cunoaştere (care e structură substanţială pură, de unde se deduce forma aplicată) constituie criteriul valorii. Este criteriul judecăţii în structura substanţei (...). Oswald Spengler, care ignora existenţa substanţei, a făcut o teorie a ciclurilor culturale, care era foarte justă pentru gabaritul viziunii lui şi care, sub acest gabarit, poate fi acceptată. Culturile într-adevăr se nasc, înfloresc şi apoi pier, asemenea organismelor somatice. Nu însă şi substanţa" (*ibid*., vol. 2, p. 47). Substanţa, care e perpetuu creată şi întreţinută de creaţia substanţială, adică de geniul uman, e nepieritoare la scara istoriei umane, dar poate fi parţial sau local distrusă prin accident sau prin trecerea degenerativă a substanţialului în dialectic. De aceea, doctrina substanţei are un accent normativ şi imperios. Există foarte decis imperativul eticei noocratice, o etică trans-individuală, pentru perpetuarea substanţei. „Descoperirea Americii, descoperirea tiparului, descoperirea electricităţii, piramidele, Iliada, opera lui Shakespeare, opera lui Michelangelo sunt structuri concrete, pe când structurarea «teoretică» a lumii într-un sistem filozofic este pseudo-structură, fiindcă e inadecvată" (*ibid.*, vol. 1, p. 295).

După concepţia substanţialistă, geniul nu trebuie să fie o excepţie, omul de geniu nu e de o speţă diferită, ci e tipul adevărat al omului normal. A nu fi geniu e o infirmitate. Dar, pe de altă parte, o mai mare atenţie dată concretului şi valorilor de substanţă ne-ar revela o mai mare cantitate de geniu pe lume decât suntem dispuşi să credem. Nu că am fi toţi nişte genii care ne ignorăm, nici că am putea deveni genii printr-un anumit exerciţiu, dar potenţialitatea genială e probabil mai mare decât s-ar părea. Foarte multe soluţii geniale, intuiţii, descoperiri, revelaţii trec neobservate. E totuşi posibilă detectarea şi cultivarea personalităţii, valoare substanţială, noocrată, benefică şi, în fond, creaţie în sine: „Personalitatea, care e tocmai depăşirea subiectivităţii, îşi are farmecul imens tocmai în această uimitoare stăpânire de sine a conştiinţei, care lasă creaţiei o existenţă obiectivă (...). Şi farmecul ei, al personalităţii, e nespus, ea constituind o creaţie, personalitatea însăşi, o creaţie de ordin secund,

pe care o privim cu simpatie, căci e o subliniere a omenescului şi dă un soi de stil suav, prezent şi absent în acelaşi timp, indeterminabil, uneori trecând din acest farmec şi asupra defectelor înseşi, care capătă valoare de umbre, sporind realitatea calităţilor” (vol. 2, p. 41).

Exaltarea intelectuală pe care i-o provoacă lectorului acest moment al inteligenţei româneşti nu e scutită de umbra unei tristeţi: improbabilitatea audienţei internaţionale. Dar, măcar printre noi, va avea oare salutarul ecou pe care-l merită?

Doctorul Voiculescu

... vino de mă vezi

Pân' nu s-aştern pe mine
solemnele zăpezi.

(Sonetul CLXXVI)

Prima oară l-am văzut în 1937, nu în carne şi oase, ci în portretul pe care i l-a făcut Maria Pillat, reprodus mai târziu la pagina 798 în *Istoria literaturii române* a lui Călinescu. Era în expoziţia artistei, din sala „*Ileana*", la primul etaj al librăriei „*Cartea Românească*", clădire distrusă de bombardamentul german din august 1944, pe locul unde se află azi „*Romarta copiilor*". Ştiam sau nu ştiam cine e bărbatul acela cu barbă brună şi braţele încrucişate rezemat de cerceveaua unei ferestre prin care se vedeau, pe o colină dominată de turla unei biserici, într-o atmosferă extraordinar de luminoasă, acoperişuri, case, pomi desfrunziţi? Normal era să ştiu cine e, aveam 18 ani şi eram la curent cu literatura; îmi amintesc, totuşi, că tatăl meu mi-a atras luarea aminte: „Uite, ăsta e doctorul Voiculescu, un mare poet şi un om minunat, un fel de sfânt". Un guler mare, alb, răsfrânt peste o haină cafenie, dădea acestui chip uşor angulos şi de o virilă frumuseţe, cu ochi lucizi şi implacabili, oarecum un aer de epocă elizabetană, o înfăţişare de poet sau poate de ilustru ostaş („*Poeţii sunt astăzi eroii omenirii"*, avea să spună, mult mai târziu, doctorul Voiculescu, în unul din multele versuri memorabile din *Sonete*). Nu ştiu dacă portretul oferea cumva şi putinţa de a fi luat drept imaginea unui sfânt; mie nu mi s-a părut, dar e drept că avem în genere despre figurile de sfinţi nişte reprezentări foarte convenţionale. Nu am mai văzut de atunci acel portret niciodată, decât în reproducere. Mi-a rămas în amintire ca o capodoperă. Pe cât îmi amintesc, e un tablou în acuarelă, însă de dimensiuni neobişnuit de mari pentru atare tehnică, şi, cu toată transparenţa şi fluiditatea acuarelei, având totuşi parcă o soliditate, o aparentă consistenţă, pe care o dă probabil aerul impunător al modelului.

Citindu-i apoi volumele de poezii pe care le-am găsit în biblioteca de acasă, *Poeme cu îngeri*, *Destin* şi *Urcuş*, nu am rămas

de loc cu impresia că ar fi un mare poet, cum îmi zisese tata. Dar, din tot ce am putut afla despre el, am înţeles, mai târziu, că era un om de mare cultură şi mai ales un om într-adevăr atât de minunat, atât de bun şi de inteligent, încât asta nu mai era o simplă trăsătură de caracter, ci ţinea de un har superior, ceva de esenţa creaţiei, ca şi poezia, ca şi sfinţenia. Lucrul acesta l-am înţeles mult mai târziu. Viaţa şi marile cărţi ale lumii m-au făcut să ştiu că adevărata bunătate, cu zâmbetul ei îngăduitor şi perspicace, cu răbdarea ei imensă dar nu nesfârşită, e totdeauna genială şi puternică, orice ar crede cinicii şi aşa-zişii oameni „tari”, adică slăbănogii sufleteşti. Matriona, cea căreia i se ia totul, care lasă să i se ia totul, rămâne fiinţă tare şi biruitoare. Am mai aflat şi că blândul doctor Voiculescu, tămăduitorul fără onorarii, alinătorul, era capabil uneori de indignări sublime, de mânii auguste, intratabile.

Cultura lui imensă, asimilată profund în opera lui târzie, e azi evidentă pentru toată lumea, dar în trecut nu i-o cunoşteau decât puţini. Nimic nu-i era mai străin decât ostentaţia şi fala. Cu el s-a întâmplat un miracol; a devenit la 70 de ani un mare poet, un poet genial în cel mai strict înţeles al cuvântului. Orice s-ar spune, înainte nu fusese decât un poet minor. Această bruscă transmutaţie nu a fost posibilă, desigur, fără lentele acumulări interioare ale culturii şi ale unei vieţi absolut exemplare, realmente sanctifiante. De altfel, fenomenul nu a fost de fapt chiar aşa de abrupt; din poemele care preced cu trei-patru ani *Sonetele* se presimte iminenţa erupţiei acestora. Căci oricum erupţia a fost izbucnire năvalnică, total schimbătoare a priveliştilor şi simţirilor de până atunci. E frapant cum, într-o ordine calendaristică diferită, la început, de cea a numerotării primelor sonete, datarea lor se succede vertiginos, irezistibil; joi 2 decembrie 1954, vineri 3 decembrie, sâmbătă 4 decembrie, duminică 5 decembrie, şi aşa mai departe, zilnic (o dată două în aceeaşi zi, marţi 9 august 1955), apoi la intervale de două până la 7-8 zile, uneori şi mai rar, apoi iarăşi zilnic, altele datate doar „decembrie 1955”, altele nedatate dar mergând toate în acelaşi flux continuu, vreme de trei ani şi jumătate, până la sonetele CCXLIII şi CCXLIV, compuse amândouă în 20 şi 21 iulie 1958, când ciclul se curmă tot aşa de brusc cum începuse, acum însă şi brutal, printr-o eufemistic numită „eroare judiciară”.

Mai în adâncime gândite lucrurile, martiriul lui V. Voiculescu şi sfârşitul lui în distrugere trupească şi în totală privaţiune de orice bunuri şi mângâieri pământeşti a ţinut probabil de o fatalitate

misterioasă, a fost poate cumplitul preţ a ceea ce spune în sonetul CCXXIV: „*Ţi-am făurit o'naltă şi grea demiurgie*". Este ceva demonic în incandescenţa aproape de nesuportat a *Sonetelor*, o sfidătoare rivalitate cu divinitatea. *Sonetele* doctorului Voiculescu imitate după ale lui Shakespeare, deşi au, în adevăr, forma şi chiar sunetul acelora, sunt în fond nu atât o *imitatio Shakespeari*, cât o *imitatio Dei*. Poetul îşi arogă o colosală, orgolioasă conştiinţă de sine, cu ilimitate puteri transfiguratoare şi cu o tot atât de uriaşă putere a umilinţei şi autoflagelării. Erotica lui atinge cosmogeneza, fără a pierde nici o clipă concretul carnal. Doctorul Voiculescu restaurează în deplinele ei drepturi virtutea creatoare a *imitaţiei* (sau, dacă termenul indispune, a „emulaţiei"). Imitarea modelelor supreme a fost totdeauna şi rămâne testul declanşator al adevăratei vocaţii creatoare, contrar meschinei prejudecăţi a „originalităţii". Să nu confundăm noţiuni aparent învecinate: pastişa, de pildă, e un exerciţiu de atelier, valabil ca atare; contrafacerea, mai mult sau mai puţin dibace, nu e decât o industrie improbă şi vană. Dar imitaţia, opţiune conştientă în ordinea valorilor, merge în competiţie cu modelul, dar pe o traiectorie proprie şi inconfundabilă, cum atât de izbitor este cazul la doctorul Voiculescu. Competiţia cu un mare model nu e lipsă de măsură, ci dă tocmai măsura vocaţiei. Un artist autentic îşi alege modelul într-un plan al absolutului, fără evaluări pragmatice în privinţa şanselor. Unul care îşi propune un model mijlociu, cu gândul că-i va fi mai lesne să-l egaleze sau să-l întreacă, poate eventual izbuti, dar artist nu e. În ordinea aceasta, modestia nu e o virtute, ci mai degrabă o formă a imposturii. Bineînţeles, e important să-ţi cunoşti limitele, iar un artist veritabil şi le cunoaşte, măcar cu aproximaţie, dar confruntarea cu modelul, pătrunderea în tainele geniului provoacă nişte metabolisme sporitoare.

Imitându-l pe Shakespeare, doctorul Voiculescu s-a contaminat cu geniul; ca urmare a dat o proprie operă genială, de sine stătătoare. Dar, în această operă, geniul l-a ispitit la înfruntarea lui Dumnezeu, pe care toată viaţa îl slujise cu credinţă şi supunere. Ca şi Prometeu, a fost pedepsit. Pedepsit pe lumea aceasta, poate pentru a fi absolvit pe cealaltă.

Pe alte căi m-a dus şi pe mine soarta prin aceleaşi locuri de pedeapsă, unde mi-a fost dat să-l întâlnesc pe doctorul Voiculescu până nu era prea târziu. Ne-am nimerit împreună câteva ore în una din cabinele metalice etanşe, ale unei maşini speciale, în care eram băgaţi câte doi. În întuneric, cu boccelele pe genunchi, băgaţi unul în

altul la strânsoare, am stat mult de vorbă în şoaptă. Maşina a staţionat îndelung până să pornească spre locul de destinaţie. Din timp în timp se auzeau bocanci, cizme, comenzi scurte: pe rând, mai erau introduşi şi alţii în cabine. În tot acest timp, cu unele întreruperi (datorate, pe cât se părea, intervenţiei purtătorilor de cizme), se făcea auzit un glas de femeie tânără care cânta, plângea, cânta iar, ca un fel de litanie: „Rodiica mamii... fetiiţa mamii... iubiiita mamii...” Din când în când şi râdea, un râs ciudat. Purtătorii de cizme renunţaseră, probabil, să o mai oprească.

Aşa l-am cunoscut pe doctorul Voiculescu.

Nichita Stănescu

Motive asupra cărora prefer să nu insist m-au împiedicat să iau act de apariţia lui Nichita Stănescu la vremea când s-a produs. De numele lui am început să aud abia după 1964. *Dreptul la timp* mi-a plăcut enorm, dar n-am avut cartea în mână decât o singură zi; aşa s-a întâmplat şi nu are rost să-ncerc acum a-mi explica de ce; atenţia pe care în mod evident o merita poetul am amânat-o pe mai târziu: noua viaţă abia începea! Eram atunci totalmente captat de alte două efecte ale „dezgheţului", care mă umpleau de entuziasm şi de optimism; apariţia *Sonetelor* lui Voiculescu (în foarte frumoasa ediţie prefaţată de Perpessicius) şi reeditarea lui Ion Barbu (în acea primă formă destul de penibilă, dar promiţătoare pentru viitor). Aceste două evenimente, plus propria mea reintrare, timidă încă şi lentă, în sfera unei munci intelectuale cât de cât atestată public, mă absorbeau atât, încât disponibilităţile mele rămâneau mai mult virtuale; primeam în alb, cu încredere şi fără grabă, tot ce dădea la iveală euforia auroralã a momentului.

La Constantin Noica am văzut prima oară placheta *11 Elegii*. El mi-a recomandat-o ca „interesantă". Tot „interesantă" mi s-a părut într-adevăr şi mie, ceea ce era şi nu era propriu-zis un elogiu. Mă impresionase frumuseţea ambiţiei intelectuale, puritatea traiectoriei spiritului, revendicarea culturii ca spaţiu firesc al poeziei şi sursă legitimă de inspiraţie. N-aş putea spune precis de ce nu m-a satisfăcut însă deplin. Placheta are o compunere unitară, programatică, ceea ce bineînţeles că nu e câtuşi de puţin un defect, dimpotrivă, dar mi s-a părut de o discursivitate cam artificială, de o abstracţie fără suficientă acoperire latentă. Poate nu aveam dreptate, probabil că nu aveam, fapt e însă că nu am izbutit să-i acord mai mult decât stimă. Nu mă uimise îndeajuns, cum mă uimesc de regulă împlinirile poetice (nu neapărat „majore", dar totdeauna mirabile). Şase ani mai târziu, după ce între timp apăruseră alte volume de Nichita, salutate cu elogii cvasi-unanime, mi-am exprimat public nişte rezerve faţă de ceea ce îmi părea o supralicitare. Evident, greşeam. Greşeam în esenţă, dar poate nu în ce priveşte primejdia în sine a encomiasmului şi adulaţiei, regim neprielnic unui artist oricât de mare. Poetul mi-a făcut onoarea de a nu se arăta nici supărat, nici indiferent, mărturisindu-mi cu simplitate şi graţie, cu o aristocratică politeţe, ba chiar, aş putea spune, cu o deferenţă ce se adresa desigur mai puţin persoanei mele şi

mai mult opiniei critice ca atare, cât de mult l-au afectat acele cuvinte. (Mi-a mai spus, ceea ce fireşte n-am prea crezut, că în ultim resort rezervele mele i-au făcut bine, ca un şoc, punându-l pe gânduri. Mi-a repetat însă această mărturisire de câteva ori în cursul anilor, cu un accent de sinceritate tulburător.) Mi-am dat seama că omul dispunea la voinţă de efectul unui imens farmec, de care era perfect conştient şi prin care putea cuceri oricând mari devotamente, pe lângă admiraţia propriu-zis literară.

Abia când a apărut *Starea poeziei*, în 1975, am putut avea viziunea sinoptică a unei mari opere, construită ca o catedrală, cu navă, transepturi şi contraforţi. Abia atunci am putut înţelege rolul funcţional în ansamblu al unor versuri ce-mi păruseră sau mi-ar fi părut simple superfetaţiuni şi excrescenţe. Aşa cum contempli o catedrală, travee cu travee, amănunţindu-i cu uimire portalurile, ogivele, sculpturile şi vitraliile, am contemplat marea construcţie poetică a lui Nichita în detaliile ei, vers cu vers. Am înţeles că versurile care m-au izbit sau fermecat erau, cel puţin pentru mine, reperele principale, adică suporţii construcţiei, reliefaţi mai vizibil sau mai puţin vizibil, celelalte, care se parcurg fără emoţie, constituind suprafeţele plane sau punctele de articulaţie fără de care o construcţie nu poate exista. De aceea este fără sens a constata că în opera lui Nichita sunt şi destule „versuri slabe”. Nu sunt „slabe”, sunt necesare, sunt materialele ce asigură soliditatea întregului. Acestora nu li se cere perfecţiune, ci rezistenţă, rolul lor fiind de a umple golurile şi a menaja deschiderile. *Nu există operă mare fără „umpluturi”*. Opera lui Nichita nu e un florilegiu de unicate frumoase, chiar „geniale” să zicem, cum sunt altele, splendide desigur şi în veci admirabile, ci e toată o singură mare alcătuire, la facerea căreia artistul, întocmai ca inima în alternanţa sistolei şi diastolei, alternează în acţiunea sa creatoare verbele *perficio* şi *neglego*, acesta din urmă nefiind de fapt neglijenţă, ci adecvata tratare dezinvoltă şi sumară cuvenită planurilor secundare, tratare ce echilibrează şi menţine economia corectă a compoziţiei. E interesant şi revelatoriu faptul că poetul şi-a intitulat ultimele două cărţi antume *Operele imperfecte* şi *Noduri şi semne* (aceasta neînsemnând desigur că penultima ar fi secundară iar ultima esenţială, dar cele două titluri au împreună un sens proclamator în ordinea unei arte poetice declarate *post-factum*).

Din primele poeme, versurile lui Nichita Stănescu au un sunet triumfal, vestitor de aurore, într-un aer matinal de o clasică

limpezime. Ca un avion, care, după ce se angajează pe pista de decolare, stopează o secundă pentru a porni deodată accelerând fantastic cu un elan irevocabil, în poemele lui Nichita intervine foarte curând, îndată sau după câteva versuri deschizătoare, un vers declanşator, deasemenea irevocabil: „*Ci ia-ţi calul de căpăstru, pune-ţi talpa-n scări şi du-te; / e o lume-acolo, alta, a copacilor şi-a mării...*” (*Marină*, în *Sensul iubirii*); „*Ea e Artemis! Ea poate, ea ştie. / Palisandrii se-nchină cu umbră grea, / când trece şi sună sandaua ei vie*” (*Artemis*, în *Dreptul la timp*); „*Calul meu saltă pe două potcoave. / Ave, maree-a luminilor, ave!”* (*O călărire în zori*, în *Sensul iubirii*). Poezia lui Nichita Stănescu e plină de „clasicităţi”, cu trimiteri la lumea greacă, romană, uneori şi la Egipt sau Sumer. Dar nu e o poezie de clasicizant, de om de bibliotecă şi de cabinet. Perspectiva din care priveşte antichitatea e a unui *eschollier*, ca François Villon (sau ca Hamlet), a unui „fost student”, nu a unui *doctor illustris*; e o perspectivă goliardă, nu savantă. Universităţile sunt, ca şi catedralele, creaţiuni medievale; cântecele goliardice, în limbă latină sau vulgară, sunt într-un fel reversul cântecelor liturgice. Constructor de catedrală prin arhitectonica operei, „student vagant” prin latura goliardică a poeziei lui, Nichita Stănescu adaogă o a treia trăsătură medievală profilului său liric, anume cea trubadurească.

E foarte interesantă, remarcabilă, tranziţia lui Nichita Stănescu de la o poezie scriptică la una cantabilă. Imaginea poetului cântăreţ, acompaniat de lăută, i se potriveşte de minune. Am ascultat de nenumărate ori, în nopţi de prelungită libaţie, cel mai adesea cu participarea poetului, poezii de-ale lui cântate cu acompaniament de ghitară de Augustin Frăţilă sau de Sorin Dumitrescu, pictorul. L-am văzut nu o dată compunând şi dictând pe loc versuri pentru a fi numaidecât transpuse în cântec. Dau aici câteva dintr-un poem superb, dictat anume lui Sorin Dumitrescu şi rămas netipărit până azi: „*Se duc soldaţii într-un război pierdut, / război care încă nu a-nceput. / Morţii cei tineri sunt încă vii / cum toamna strugurii-n vii. /... / E încă-n viaţă tot ce moare, / ah, moartea viitoare! /... / Şi plin de carne, alb, curat / este scheletul care va fi-mpuşcat. / Soldat, de glonţ să fii îndrăgostit / atunci când de din el vei fi pierit. / Amor suav, revino, du-te / pentru războaiele pierdute*”. Cântecul se numeşte *Imn*. Îmi amintesc de începutul altuia, cântat de Frăţilă: „*Lătrau caii, lătrau caii...”*, deschizând abrupt, alarmant, aprehensiunea unui sfârşit de lume: cai care latră, caii, toţi caii, ce larmă sinistru vestitoare! Această intervertire de atribute (dacă vor începe câinii, toţi

câinii, să necheze?) are ceva apocaliptic. Dragostea e totuşi mai tare. În linia trubadurescă, dar cu sens inversat, divinizând femeia nu ca regină sau „Doamnă", ci ca sclavă, am auzit adesea, cântată de Frăţilă în prezenţa poetului emoţionat, o poezie mai veche, uşor modificată în transpunerea muzicală: „... *În lipsa mea ea se gândeşte numai la mine / ea cea mai dragă şi cea mai aleasă / dintre roabele sublime. / Ei i se face rău de singurătate / ea stă şi spală tot timpul podeaua / până o face de paispce carate /... / ea spală zidul casei cu mâna ei /... / Ea îşi aşteaptă bărbatul beţiv / ca să-i vină acasă / şi degetele albe şi le mişcă lasciv / pentru ceafa lui cea frumoasă. /... / Părul negru şi-l întinde / de la uşă pân-la pat / să nu greşească bărbatul / drumul lui predestinat*" (*A mea*, din *În dulcele stil clasic*). Mărturisesc cu toată naivitatea unui sexagenar sentimental (şi cu riscul de a fi ironizat) că acesta îmi pare unul din cele mai frumoase cântece de dragoste ce s-au putut auzi în limba românească.

Prezenţa fizică a lui Nichita era ea însăşi un fapt poetic. Cu toate alterările, frumuseţea lui îşi producea în continuare efectul irezistibil, deoarece nu ţinea numai de înfăţişare, ci mai ales de manifestare. Părul nu mai era atât de blond, ochii albaştri căpătaseră ceva tulbure şi vitros, trupul se buhăise, dar fascinaţia omului avea mai departe aceeaşi forţă cuceritoare. Nichita era, cum spune în repetate rânduri Thomas Mann despre Mynheer Peeperkorn, un personagiu princiar. Curtenia, largheţea, autoritatea reverenţioasă, elocinţa, o elocinţă uluitoare, izvorau din fiinţa lui spontan şi spectaculos. Avea un histrionism în genul lui Hamlet (mi-l închipui perfect ca actor în rolul acesta). Elocinţa lui era uluitoare tocmai, ca şi în cazul lui Mynheer Peeperkorn, fiindcă sfida un vădit handicap natural. În improvizaţiile lui strălucitoare şi de regulă scurte, Nichita rămânea captivul câte unei silabe prelungite, din care se libera cu un efort (poate şi jucat, dar totdeauna, în ultima clipă aproape insuportabilă, biruitor în chip nesperat şi eclatant); era momentul când cel mai adesea se producea efectul marii inspiraţii.

Marea inspiraţie, fireşte cu hiatusurile inerente, era regimul lui natural.

Va fi linişte va fi seară

Un vers de Virgil Mazilescu: *„vorbeşte limpede şi vei fi mâine stăpânul lumii”*. Virgil Mazilescu nu vorbea limpede şi nu a fost niciodată stăpânul lumii. Cu toate acestea, Virgil Mazilescu vorbea foarte limpede şi a fost nu o dată stăpânul lumii. De câte ori îşi recita câte o poezie el era stăpânul lumii. Nu totdeauna erai dispus să-l asculţi, dar nu era scăpare şi de fiecare dată erai subjugat chiar dacă nu o auzeai pentru prima oară. Avea atunci Virgil Mazilescu o autoritate, o siguranţă absolut suverană. Poezia lui e o poezie de o rară precizie. Deşi, cum spune Eugen Negrici în postfaţa (excelentă) la *Va fi linişte va fi seară*, versurile lui Mazilescu „se opresc mereu şi inexplicabil (ca într-un lapsus intermitent) ori (se) suspendă agăţate de cele mai neaşteptate părţi de propoziţie sau de cuvânt”, ele sunt definitive, irevocabile, stăpânitoare. Nici un cuvânt nu mai poate fi dislocat, nici o repetiţie, nici un clişeu verbal nu e fără rost ori de prisos: „*am prevăzut totul până în cele mai mici amănunte*”.

Îmi amintesc cum, mergând pe Calea Victoriei, el recitându-mi poezia aceasta, ne pregăteam să traversăm, dar semaforul tocmai trecuse pe roşu în momentul rostirii versului următor: „*şi piciorul retrage-ţi piciorul şi întâmpină zeii*”. Aş putea să explic de ce m-a frapat atât de tare versul acesta, l-aş putea comenta pe larg, dar nu cred că e nevoie (de altminteri aşa sunt mai toate versurile lui).

Lipsa de punctuaţie (nu chiar totdeauna consecventă) şi lipsa majusculelor în poezia lui Mazilescu nu e deloc un simplu efect grafic imputabil unei vechi mode sau unui neconformism de suprafaţă, ci are un caracter funcţional, necesar în poetica lui. Cuvintele şi ordinea lor transcriu la el nişte stări de suflet şi nişte realităţi perceptuale atât de pregnante, atât de *garantate* existenţial, încât punerea lor la punct gramaticală nu ar aduce decât o precizare superfluă, ba chiar restrictivă. Cuvintele şi frazarea capătă la el o sarcină maximă tocmai prin reducerea flexiunii la minimum şi a punctuaţiei până aproape de zero. Sintaxa lui nu urmează logica gramaticală, ci cu totul altă logică, constrângătoare, ineludabilă, pe care nu ştiu cum să o numesc. În tot cazul, atent privită, gramatica lui Mazilescu se dovedeşte ireproşabilă. Mai mult: singura posibilă.

Mărturiseam că nu ştiu cum să numesc acea logică, atât de strictă căreia i se supune lirismul lui Virgil Mazilescu. Dacă aş numi-o logică a sentimentelor, ar fi exact, dar insuficient. Nu mă

deranjează banalitatea formulei; nici nu e destul de banală ca să poată fi întrutotul adevărată. Cred că ar fi mai bună chiar aceasta: logică a supunerii. Nu a supunerii la destin (deşi este); nici, coborând la un plan mai palpabil („*pe dracu administratorule eu sunt realitatea, bă, realitatea palpabilă*”), nici, aşadar, „supunerea la obiect” (deşi este); ci a supunerii la poezie. Şi formula asta e banală, dar spune mai mult. Virgil Mazilescu mărturisea că nu ştie ce se întâmplă cu el când îşi compune versurile, că se pomeneşte pur şi simplu compunându-le; uneori la masă cu alţii, în plină conversaţie, începeau să-l sâcâie în minte; zicea că nici nu şi le înţelegea întotdeauna prea bine (deşi sunt, repet, de o straşnică precizie). Era totdeauna uimit de poezia pe care o făcea. „*Îi venea*”, pur şi simplu. Goethe spunea despre propria lui elaborare poetică: „*ES dichtet”* (SE face poezia). Evident, orice poet creează după o „inspiraţie”; dar nici un poet nu creează în totală inocenţă, ci şlefuieşte, prelucrează produsul primului impuls; de multe ori acesta e inform şi pretinde o căutare, cu ezitări şi reveniri, deseori dificile, penibile. Acestea merg de regulă în sensul perfecţiunii. Evident, nici Mazilescu nu era chiar inocent, evident, îşi „prelucra” şi el poeziile, dar o făcea în sensul „imperfecţiunii”, în sensul luxării debitului poetic; era mai curând o operaţie de organizare a tăcerilor, a suspensiilor, a eludărilor. Greşeam adineaori: nici de o logică a supunerii nu e vorba, ci propriu-zis de una a *spunerii*. În asta consta marea, extraordinara lui artă. Aş prefera de altminteri să evit epitetul „mare”, nu din prudenţă, nu, vai de mine, din preţuire moderată (din contra), dar epitetul e prea lipsit de determinări, spunând prea mult, nu spune destul. Era un poet extraordinar. *Poezia lui* e de o inteligenţă extraordinară. De o profunzime extraordinară. De o frumuseţe extraordinară. Aşa cum e şi poezia lui Daniel Turcea, cum e şi poezia lui Nichita Stănescu. Sigur, se pot spune cuvintele acestea despre foarte mulţi poeţi, dar despre fiecare *numai* cu privire la unicitatea fiecăruia. Fiecare poet adevărat este o apariţie extraordinară, un miracol. Spun banalităţi, evident. Dar gândiţi-vă cât de imens de tulburătoare sunt aceste banalităţi dacă le realizăm în infinitul lor înţeles şi dacă ar avea toate consecinţele pe care ar trebui să le aibă în planul imediatului. Cine ştie? Poate e mai bine că nu le au; poate ştie Cineva de ce e mai bine să nu le aibă. În planul *celălalt* au toate consecinţele şi ştim, *noi* ştim, cât sunt de bune. Cât sunt de bune pentru noi, aceştia, pentru noi lumea.

Am vorbit de *arta* lui Virgil Mazilescu, adică de meşteşugul

lui, de care era fireşte conştient şi responsabil, oricât de mult se mira de rezultat. Dar de *poezia* care se făcea prin el, adică de ceea ce e propriu-zis *creaţia*, era inocent şi iresponsabil. Cum iresponsabil (şi în fond inocent) era şi în viaţă. Câţi nu l-au blamat pentru asta, Doamne! Nu era nimic de făcut. Fatalitatea geniului său (geniului rău? geniului bun?) îl ducea implacabil pe drumul pe care a mers şi pe care în ultima vreme şi l-a accelerat cu bună ştiinţă.

Daniel Turcea, Nichita Stănescu, Virgil Mazilescu (vorbesc aici numai de contemporanii noştri, de aceştia pe care-i întâlneam, cu care vorbeam): ce stranie, ce strânsă, ce înspăimântătoare legătură între poezie şi moarte! Eram informaţi cu toţii că viaţa acestora trei nu mai ţinea decât de un fir subţiat până la imaterialitate, dar ce fulgeraţi am fost de fiece dată la vestea totuşi abruptă şi incredibilă a morţii lor! Câteşi trei se îndreptau către ea, din ce în ce mai aproape, mai degrabă şi mai presimţitor; făcând poezie şi din aceasta. Cu inima din ce în ce mai strânsă îmi venea în ultima vreme să-i strig lui Virgil Mazilescu acest distih al său: „*mă copilul meu mă străinul meu mă / unde te duci tu mă*”. El mi-ar putea acum răspunde (chiar aşa îmi şi răspunde, o simt): „*gândeşte-te la mine / în spaţiul cel mai umilit / te-am sărutat eu mortul*”.

Acum doarme la doi paşi de Daniel Turcea, în cimitirul Mănăstirii Cernica. Mormântul lui e sub un pom mare şi rămuros, iar în imediata lui apropiere e o fântână. Ca în grădina Paradisului din poezia persană. Privindu-l, mi-am amintit de versul lui Baudelaire: *Toujours le tombeau comprendra le poète*.

De-acum înainte, pentru el, va fi mereu linişte şi va fi mereu seară.

Insomnia şi arta

Cu titlul admirabil *Arta insomniei*, care exprimă perfect spiritul autorului, s-au publicat postum în numărul pe iulie 1986 al *Vieţii Româneşti* câteva pagini de aforisme ale lui Marius Robescu. La începutul acestui an editura Eminescu ne-a dat într-o elegantă plachetă seria lor întreagă. Titlul originar e înlocuit pe copertă cu un altul, dar figurează ca subtitlu pe frontispiciul interior. O notă discretă a editurii avertizează: „*Arta insomniei* a fost predat editurii în anul 1984, ulterior volumul fiind revăzut de autor. Editura publică acest manuscris respectând ultima sa lectură". Respectând-o, fireşte, cum altminteri? cu atât mai vârtos, cu cât poetul a decedat între timp, în plină maturitate. Să fim recunoscători editurii că ne face cunoscut pe această cale titlul autentic al cărţii.

Genul aforistic era în firea lui Marius Robescu. Avea o preferinţă evidentă pentru formulările succinte, *cu rest*. O anumită rezervă, deloc prudentă, deloc retractilă, dimpotrivă, aş zice chiar cutezătoare, se simte foarte net în poezia lui, după cum tot atât de net se simţea în persoana lui. Căuta să înlăture pe cât posibil vorba, în favoarea cuvântului. Felul său de a fi cu lumea, politicos şi distant, dar nerefuzând cordialitatea, nici buna dispoziţie, avea ceva de stil nipon, cum singur o declară expres în *Arta insomniei*. Poetica lui avea o afinitate, de asemenea mărturisită, cu spiritul *haiku*, fără a-l imita. Pasajele, trecerile discursive, legăturile, sunt pe cât posibil eliminate, în tot cazul reduse la minimum, în favoarea captării şi ascultării nuanţelor secundare, vibraţiilor afective celor mai infim sesizabile ale cuvântului sau scurtei sintagme. „Cuvântul, răscrucea ecourilor!", citim la pagina 53.

Îmi înfrâng o firească jenă îndrăznind cu toată modestia cuvenită să mă autocitez, dar poate că voi fi scuzat dacă gestul acesta nu va părea nepotrivit: mi s-a întâmplat să scriu, e mult de-atunci, că aforismul poate fi şi un element al poeziei. Cartea postumă a lui Marius Robescu îmi confirmă această părere. Asta are în definitiv importanţă numai pentru mine şi ar fi grotesc să-mi revendic vreun merit, care în speţă e nul. Dar însemnat îmi pare că Robescu a dus în această carte până la ultima consecinţă un dat al său funciar, o atitudine intelectuală şi etică, obţinând chintesenţa propriei poezii prin ceea ce el însuşi numeşte aici în câteva locuri: depoetizare.

Obţinând chintesenţa propriei poezii, el o abate de la funcţia

incantatorie la una implicit *critică*, aşa cum e în ultimă instanţă cea a aforismului. Totuşi, nu toţi autorii de aforisme aparţin aceluiaşi tip de spirit şi nici aceleiaşi formule stilistice. Nu-i putem considera, decât într-o ordine cu totul exterioară (şi încă!), din aceeaşi familie, pe, bunăoară, Lichtenberg, Chamfort, Vauvenargues, La Bruyère, La Rochefoucauld, Nietzsche, E.M. Cioran, G. Ibrăileanu, Victor Eftimiu. Genul pare, prin forma lui (ceea ce, desigur, nu e fără însemnătate) a-i reuni într-o familie de spirite, dar numai unii din ei au, poate, între ei, oarecari afinităţi. Şi nu toţi sunt propriu-zis moralişti, în sensul clasic, francez, al termenului.

Nici Robescu nu e un „moralist" în această accepţie, decât cel mult în treacăt, ceea ce se întâmplă fatalmente oricui îşi observă semenii cu destulă atenţie. Dar se poate spune că e moralist în sensul că propune nu doar un mod, dar chiar un cod de conduită, ce decurge din opţiunile lui consecvent asumate (aşa cum poezia şi filozofia extrem-orientală propun nişte norme etice, ce se traduc într-un stil). Cu alte cuvinte, şi îmi pare de mare preţ lucrul acesta, aforismele lui Marius Robescu au o finalitate utilitară, practică. Iată ce scrie el la pagina 83: „Mi se pare de domeniul evidenţei că, într-un fel oarecum încrucişat, filozofia indiană se înrudeşte cu filozofia clasică germană, iar filozofia extrem-orientală cu cea a vechilor greci. Primele au un caracter prolix şi dezmăsurat, câtă vreme celelalte două sunt limitate la măsura omului, *făcute anume spre a fi însuşite*" (s. n.).

Arta insomniei nu e doar o culegere de notaţii şi reflecţii, fie ele cât de incitante, subtile sau profunde, venite în mintea autorului prin capriciul inspiraţiei în nopţile nedormite, ci are o structură logică, o coerenţă pe care i-o dă o preocupare constantă, mergând în principal pe două linii, una a lumii şi a vieţii, cealaltă a lumii şi a artei. Coeficientul etic intră, necominatoriu, tolerant, fără încruntare şi fără exces, nu mai puţin însă cu rigoare, în exigenţele ambelor planuri. „în zilele noastre, din nou, poetul trebuie să devină un exemplu moral. Dar pentru a fi aceasta, e nevoie ca el să-şi biruie slăbiciunile. Iar pentru ca biruinţa lui să însemne ceva, acele slăbiciuni nu pot fi nici într-un caz mărunte" (p. 81); „Cine nu ştie să-şi păstreze prietenii, se vede ajuns în situaţia jalnică de a pactiza cu duşmanii" (p. 82); „A fi moral înseamnă a avea simţul valorilor. *Nimic mai mult, deocamdată*" (p. 64). Remarc că Robescu nu spune „cultul", ci *simţul* valorilor; sunt atâţia care proclamă cultul valorilor, dar dacă le lipseşte simţul acestora, consecinţele sunt, cum prea adesea se vede, deplorabile. Cuvintele „nimic mai mult, deocamdată"

le-am subliniat eu; invit la meditaţie asupra lor. Sunt pline de sens. Alt precept: „Profită de ura unora împotriva altora – şi fii drept!”. Ideea de profit, tras de pe urma urilor mutuale, poate eventual şoca, dar e vorba de soluţia eudemonologică în faţa dementelor lumii, iar soluţia aceasta e una stoică şi e cea mai dificilă şi mântuitoare virtute. Nu ştiu cât a reuşit Robescu s-o pună în practică, ştiu însă că e teribil de grea, ne incumbă de fapt la tot pasul, la tot pasul riscăm să greşim. A fi drept, ca şi a ierta (ceea ce poate nu e totdeauna drept, dar transfigurează miraculos urâtele privelişti interioare) înseamnă maximul de forţă a umanului; nimic nu e omeneşte mai greu, când e vorba de realităţi şi de fapte cu adevărat grave. „Fii drept!” – uşor de zis! – presupune o atenţie cumplită, un echilibru peste fire. Şi asta, cum spuneam, tolerant, fără încruntare şi fără exces (excesul fiind totdeauna resursa cea mai facilă).

Concizia, sobrietatea, chiar parcimonia manifestărilor sufletului sunt pentru Robescu normă poetică, în sensul extrem-oriental, adică *stil*, ceea ce înseamnă *garanţie* în ordinea autentic umană, deci garanţie morală (contrar „autenticităţii” anilor ’30, care repudia „stilul”). Două observaţii severe în privinţa aceasta. „Curios lucru: când artistul ajunge să nu mai iubească pe nimeni devine o maşinărie a sentimentului universal” (p. 36) şi: „Sentimentalii! Iată-i pe cei cărora de fapt nu le pasă” (p. 66). Aceste două observaţii se leagă de o mărturisire anterioară, mai violentă: (căci, dacă refuză excesul, sobrietatea nu-şi interzice rare dar lucide ieşiri brutale): „Detest crizele de conştiinţă şi pe amăgitorii care ni le propun. Din ele au ieşit câţiva sfinţi şi o lungă serie de criminali” (p. 18). Această idiosincrazie, justificată ferm în câteva exemple, devine o atitudine iar formula ei are valoare de precept. Există un tip de mizantropie agresivă, pe care aş numi-o (cu aproximaţie şi poate impropriu) „puritană” şi care, de regulă cu susţineri mai mult sau mai puţin metafizice, urăşte şi condamnă bucuria, frumuseţea, plăcerile vieţii; recurent agresiunea ei ia forme organizate declanşând teroarea. Împotriva acestei agresiuni, lupta nu trebuie să se lase condiţionată de ea adoptând aceleaşi mijloace şi mai ales nu aceeaşi încrâncenare. Curajul eficient în atari situaţii este al non-violenţei şi al libertăţii, al forţei de *a fi drept* şi a rămâne astfel, salvând cu orice preţ bucuria sau măcar virtualitatea ei. „Lumea îţi ia pe nedrept puterea de a te bucura. Nu-i consimţi!” (p. 49). Precizări în această direcţie: „A fi serios nu înseamnă a sta tot timpul încruntat: înseamnă a avea posibilitatea să te bucuri cu *adevărat*” (p. 73); „Ca formă tipică a

paradoxului propun următoarea: nu pot să sufăr umorul care izvorăşte din lipsă de seriozitate" (*id*.). Nici nu e de fapt umor cel care izvorăşte din neseriozitate, nu e decât jovialitate idioată. De fapt, neserioşii nici nu ştiu să se amuze, iar râsul lor pe mine mă deprimă. Marius Robescu iubeşte râsul şi îi ştie rostul. Iată o declaraţie şocantă (şocantă, cum e de obicei sinceritatea şi cum e totdeauna adevărul): „Am văzut oameni care plângeau ascultând sau citind poezii. Mie mi se întâmplă, dimpotrivă, să râd câteodată de bucurie, de fericire chiar, când poemul o merită" (p. 54). Iată în aceeaşi ordine de idei un aforism ale cărui ultime două rânduri le voi sublinia, spre a releva extraordinara lor fineţe: „Oamenii vulgari îşi închipuie că geniul are o fascinaţie brutală, care îngenunchează sub tirania ei. În realitate, geniul se face remarcat doar ca o concesie (căci în fond nu ţine să fie remarcat) şi se caracterizează printr-un fel de absolutizare a nuanţelor şi *un haz uşor de trecut cu vederea de către cei neatenţi*" (p. 46). Hazul difuz al operei de geniu e anevoie discernabil, prezenţa lui freatică – dedesubtul tragicului, tensiunilor, fatalităţilor – fiind acoperită de prestigiul clişeelor culturale (vreau să spun: şi al clişeelor *juste*); perceperea lui e testul ultim al inteligenţei, care, traversând cu bine toate dificultăţile, poate capota aici. Citind fragmentul acesta mi-au venit irezistibil în minte în primul rând Mozart şi Beethoven (da, da, Beethoven, gravul, seriosul, pateticul). Hazul acesta (şi perceperea lui) are virtuţi mântuitoare, e o treaptă, poate penultima, a înţelepciunii. Dacă frumuseţea va mântui lumea (nu se ştie; dar dacă ceva totuşi o va mântui, numai frumuseţea o poate face), atunci hazul marilor făuritori ai frumuseţii o va seconda discret, dar luminos.

Don Juan

Sau blestemul ideii

Don Juan moare ca toţi ceilalţi face notă oarecum distinctă în teatrul lui Teodor Mazilu. Nu prin „stil”, nici prin „spirit”, nici prin, hai să zicem, „mesaj”. Abundă şi aici, ca în celelalte piese ale autorului, replicile scânteietoare, paradoxale, brizante; ne întâmpină şi aici acea luciditate cinică, acea inteligenţă acidă, destrămătoare de iluzii sau, cum se zice, „demistificatoare”. Dar în celelalte piese „demistificarea” aceasta se manifestă virulent, având în subtext şi chiar în text o mânie justiţiară, demascatoare. Ipocrizia, impostura, ticăloşia, abjecţia morală apar în piesele lui Mazilu (ca şi în proza lui) în forme pure, aproape experimentale, *in vitro* am putea spune; am putea spune şi că apar în forme naive (în sens strict etimologic, adică *native*). Toate aceste înfăţişări ale răului (Mazilu declară expres într-un eseu: „Problema moralei – eterna întrebare: ce este bine şi ce este rău – m-a preocupat cu înverşunare şi durere din primii ani ai tinereţii.” – cf. *Ipocrizia disperării*, p. 86), toate aceste înfăţişări ale răului sunt, în viziunea lui, reductibile la stupiditate, la prostie; există un fel de idealism al prostiei care l-a fascinat irezistibil pe Mazilu şi pe care el l-a aureolat în faimoasa sintagmă *Proştii sub clar de lună*. „Un om prost nu poate fi niciodată moral”, spune Mazilu în volumul de eseuri din care am citat mai sus; puţin mai departe adaugă: „nu există genii ale răului, astea sunt doar zadarnice figuri de stil” (*ibid.*, p. 87). Prostia, fiind în esenţă o funciară neputinţă de a înţelege, o radicală opacitate în faţa realului, are nevoie să se blindeze cu „idei”. De la Platon la Hegel şi până la Camil Petrescu cuvântul „Idee” sau, dacă vreţi, „ideea de idee”, se bucură de un prestigiu orbitor. „A vedea idei”, această formulă sibilină a lui Camil Petrescu a făcut la noi carieră ameţitoare (în sensul că-şi ameţeşte proferatorii), dar de fapt înseamnă a vedea fantasme. „A avea idei”, „a jongla cu ideile” trece drept apanajul minţilor superioare, ceea ce e desigur adevărat (Mazilu ne spune însă că superioritatea e o iluzie, cf. *ibid.*, pp. 17-19); dar şi mai adevărat este că ideile sunt apanajul proştilor. Ideile simplifică realităţile complexe ale vieţii; pe de altă parte, ideile complică realităţile simple ale vieţii. În numele ideilor sunt ignorate, molestate sau distruse nenumărate chipuri de preţ ale existenţei.

Neputând înţelege nimic din realitatea autentică, proştii recurg la idei, mulţumită cărora înţeleg ceva, dar prost, trunchiat, fals. Ideile acestea sunt un repertoriu de clişee care pentru proşti reprezintă aşa zicând „cultura". Deşi numărul proştilor e mare (dar poate nu majoritar), prostia e totuşi o anomalie; e de fapt o necroză, un deficit de viaţă autentică. E robustă, dar lipsită de vitalitate, grevată de egoism şi poltronerie, forme denaturate ale instinctului de conservare. Asocierea care se face în mod comun între vitalitate şi prostie e pură aberaţie. Numai inteligenţa e aptă de viaţă, vulnerabilă dar invincibilă ca şi viaţa.

Afară de prostia crasă, Mazilu mai are în vedere o altă formă a prostiei: prostia cu aparenţe de inteligenţă. Inteligenţă subtilă, realmente cultivată, dar obliterată de egoism şi poltronerie, făcând din cauza asta mize viciate în existenţă. Aşadar funcţionând neinteligent. Evident, nu ideile ca atare sunt stupide, ci relaţia insului (=prostului) cu ele, care le transformă în clişee, adică în elementul mecanic al raportului „*mécanique plaqué sur du vivant*". Cu cât insul e mai „intrat la idee", adică mai „ideizat", chiar „ideologizat", cu atât efectul e mai mecanic şi ridiculul mai net; aceasta e formula comicului mazilian, aceeaşi cu a celui caragialesc. E un comic de situaţie (trebuie de altminteri spus că nici nu există alt comic decât cel de situaţie, adică efectul unui raport; comicul de limbaj, atât de frecvent la Caragiale, prezent şi la Mazilu dar nu prin deformare ci prin modul plasării, nu e nici el altceva decât tot un comic de situaţie). Deosebirea dintre Mazilu şi Caragiale e că acesta avea o structură funciarmente dramaturgică, iar primul una de „moralist", de aceea teatrul lui e mai abstract: e un teatru de „moralităţi", deci un teatru „de idei"; paradoxul lui Mazilu constă în faptul că este el însuşi un „om de idei". Are aşadar dreptate tânărul critic Ioan Buduca afirmând că în teatrul lui Teodor Mazilu există în fond un unic personaj, anume Mazilu însuşi, şi că în *Ipocrizia disperării* se poate vedea că Mazilu era conştient de aceasta (cf. *Un moralist pentru viitor*, *Amfiteatru*, nr. 7/1981). Cum adică? Romanţioşii proşti sub clar de lună, proştii culturalizaţi, proştii de toate felurile, dar apţi cu toţii de orice ticăloşie, nu sunt în ultimă instanţă decât însuşi autorul? S-a demascat el pe sine aşa necruţător? Da, toţi avem în noi destulă prostie, mai mult sau mai puţin latentă, toţi suntem virtualmente apţi de mari ticăloşii. Numai inteligenţa, câtă o avem şi pe ea, şi simţul vieţii autentice, adică propriu-zis bunul simţ, ne ţin în şah aceste latenţe. Cine e destul de lucid, cine se cunoaşte bine pe sine însuşi,

ştie aceasta. Să reţinem vorba lui G. Călinescu: „Stănică Raţiu c'est moi!"

Am avut nevoie de această prea lungă introducere ca să spun pe scurt prin ce anume *Don Juan moare ca toţi ceilalţi* face o notă distinctă în teatrul lui Teodor Mazilu. De fapt, ceea ce vreau să spun acum se vede uşor de la sine, nu ar fi fost necesar să o subliniez eu, dar îşi capătă tot sensul pe fundalul celor spuse mai sus. În *Don Juan moare ca toţi ceilalţi* nu e vorba de proşti, nici de ticăloşi. Nici gardianul, om cumsecade, nu e deloc un prost, ci doar un biet ins frustrat, plin de visuri compensatorii şi de idealuri inaccesibile. Toate personajele doresc să scape de condiţionare şi să trăiască omeneşte, autentic, viu. Dialogurile esenţiale sunt cele dintre Don Juan şi Maria-Magdalena, pe de o parte, şi Don Juan şi gardianul, pe de altă parte. Maria-Magdalena are doar funcţia episodică de a reprezenta femeia-serie, din nomenclatorul cu cele *mille e tre* de aventuri galante ale lui Don Juan. Gardianul ar vrea să fie un Don Juan, ceea ce pentru el ar însemna viaţă autentică, ieşire din condiţionarea mecanică a existenţei lui de gardian, dar nu poate decât să cadă în condiţionarea cealaltă, bovarică, a cititorilor de magazine ilustrate, fascinaţi de gloria „monştrilor sacri". Don Juan îi explică ce iluzorie şi penibilă e această presupusă fericire, simplă supunere mecanică la un model mitizat, la un clişeu „cultural", adică la o „idee". Don Juan e liber în măsura în care e subiectiv distanţat de „ideea" pe care o reprezintă, dar e constrâns de rolul său, adică de „orizontul de aşteptări" al societăţii, să se supună modelului „cultural" al ideii „Don Juan". E, în cele din urmă, ucis de „idee", dar cel puţin e conştient de asta, nu-şi pierde luciditatea. Moartea lui e o „necesitate înţeleasă"; deşi nu e, în motivaţia ei, decât o simplă constrângere, e totuşi liberatoare, întrucât el moare în definitiv „ca toţi ceilalţi", în ciuda faptului că joacă un rol.

Dacă pentru Don Juan salvarea ar fi să scape de propria lui legendă, să nu se supună „ideii" şi să poată şi el „trăi ca toţi ceilalţi", pentru Maria-Magdalena lucrurile stau invers. Pentru ea, viaţa autentică, ieşirea din condiţionarea prea confortabilă a existenţei ei de curtezană, ar fi să se supună modelului; ea năzuieşte zadarnic să i se supună, să trăiască efectiv căinţa, suferinţa, răscumpărarea. Dar nu reuşeşte; ratează această şansă. În episodul al doilea, când apare sub chipul propriului ei „mit", instituţionalizat, instalată tot prea confortabil ca un fel de Doamnă de Maintenon în funcţia ei „culturală", momentul acela salvator, de care vorbeşte *Evanghelia lui*

Luca (7, 38-50), e depăşit, escamotat, uitat: „stătea înapoi lângă picioarele lui Isus şi plângea. Apoi a început să-i stropească picioarele cu lacrimile ei, să i le şteargă cu părul capului ei; le săruta mult şi le ungea cu mir” – de momentul acesta declarat etern de însuşi Mântuitorul, Maria-Magdalena din piesa lui Mazilu nu pomeneşte decât în treacăt: l-a pierdut. Maria-Magdalena din Evanghelie săvârşise în aparenţă un gest de un erotism exacerbat, dar în fapt, ca şi acel *Jongleur de Notre-Dame* al lui Anatole France, a făcut ceea ce ştia cel mai bine să facă, iar gestul ei e transfigurat de intensitatea umilinţei şi regretului. În piesa lui Mazilu nu putea fi vorba de aşa ceva, ci numai de cele două eşecuri complementare: Don Juan nu reuşeşte să scape de rolul lui Don Juan, Maria-Magdalena nu reuşeşte să rămână în rolul ei adevărat. Singurele personaje inteligente şi neticăloase din teatrul lui Mazilu sunt sortite eşecului.

Profesiunea de critic de artă

Nu numai o dată am auzit despre Andrei Pleşu aprecierea că ar fi un „filozof al artei”. Asemenea apreciere se vrea un elogiu maxim, presupunând că nimic nu e mai presus de filozofie. Mă împotrivesc şi presupunerii, şi beneficiului acordat lui Pleşu pe atare temei. Postularea acestei proeminenţe ţine de marota ierarhizării pe categorii generice şi nu pe valori particulare, proferată de regulă, în propriul profit, de către filozofi, cu precădere cei de filieră post-kantiană, ca Hegel sau ca irezistibilul nostru Noica. Dacă nu ne lăsăm striviţi de autoritatea lor (e greu să nu ne lăsăm, dar dacă nu izbutim acest efort suntem pierduţi), nu se poate să nu vedem că dintre marii filozofi ai lumii, care nu sunt prea mulţi, singur Platon suportă alăturarea de marii artişti ai lumii, şi o suportă fiindcă este el însuşi unul din aceştia.

În adolescenţa mea am citit cu pasiune şi folos o carte care mai avea curs pe atunci, *Philosophie de l’art* a lui Hippolyte Taine, dar, în pofida titlului, această carte nu avea nimic comun cu filozofia. Un filozof propriu-zis poate avea vederi remarcabile asupra artei, înţeleasă ca exutoriu sau paradigmă, cum o aflăm la un Schopenhauer, la un Kierkegaard, la un Nietzsche, dar nu capătă prin asta condiţionarea restrictivă de „filozof al artei”, ci rămâne filozof pur şi simplu. Din ambiţia de a acoperi toate domeniile, sau, mai echitabil spus, din nevoia rotunjimii speculative, autori de mari sisteme filozofice au dat şi câte o estetică. *Critica puterii de judecată* a lui Kant e o prea frumoasă speculaţie, de o extraordinară profunzime, dar ca estetică rămâne cam alături de drum (iar din obsesia ierarhizării ajunge bunăoară să plaseze muzica pe ultimul loc, mai prejos de arta grădinăriei, dând ca motiv şi faptul că muzica îi deranjează pe vecini!); Hegel, care avea o mult mai bună cultură artistică, şi-a umplut *Estetica* cu o sumedenie de consideraţii admirabile, dar delirul ierarhizării merge la el într-o ameţitoare ascensiune din treaptă-n treaptă până la cea supremă a Spiritului Absolut. Oricum, o teorie estetică îşi are rostul numai într-un sistem de filozofie generală. Dar un „sistem de estetică”, dat ca atare, nu e decât o vană şi pedantă speculaţie (ca şi „teoria literaturii” de altfel, care proliferează sufocant în zilele noastre). Critica, literară şi de artă, este însă o disciplină necesară şi creatoare. Filozofia culturii, care implică fireşte şi arta, are sens ca ramură a antropologiei şi poate fi ca

atare de mare seducţie şi interes, dar o „filozofie a artei” ca disciplină specială nu se poate constitui (şi nu ar avea, în tot cazul, decât un regim subaltern).

Am făcut această digresiune destul de pedantă la rândul ei, de fapt foarte aproximativă, pentru a-l apăra pe Andrei Pleşu şi de eventualul risc de a fi socotit „estetician” (nici nu prea ştiu dacă acest termen e sau nu sinonim cu cel de „filozof al artei”; ambii au oricum sinonimia inconsistenţei lor).

Andrei Pleşu e unul din puţinii noştri mari critici de artă. Fiecare articol al său reprezintă mai mult sau mai puţin un eveniment. El e, ce-i drept, şi filozof, dar nu „al artei”, ci filozof pur şi simplu, cu *Minima moralia*. Eticul, ca materie de studiu, aparţine antropologiei, dar morala ca disciplină normativă şi speculaţie existenţială aparţine filozofiei, fiind de fapt principala ei finalitate (magistrul nostru, al lui Pleşu şi al meu, nu admite asta, dar în domeniile noastre discipolatul fecund se confirmă prin „despărţire”).

Andrei Pleşu e un critic de artă din familia unui Eugenio d’Ors. Ca şi acesta, el se mişcă cu libertate şi siguranţă în diversitatea marilor repere ale gândirii şi culturii, desfiinţând etanşeitatea zonelor lor de manifestare. Ca şi acesta, se declară profesionist, dar nicidecum „specialist”. Repudiază tipul specialistului pedant, mărginit şi grav, care nu avansează nici o ipoteză fără o mie de precauţii „ştiinţifice” sau circumstanţiale („*so strong a prop to sustain so weak a burden*”, cum spune Shakespeare); întocmai cum se delimitează Eugenio d’Ors de acest tip în paragraful intitulat „Criticul de artă care nu vreau să fiu” din eseul său *Profesiunea de critic de artă*. Tot ca d’Ors nu se fereşte grijuliu de „frivolitate” şi ştie să nu îi piardă polenul şi revelaţiile. Felul său de a privi arta, totodată cu pasiune şi degajare, felul acesta, aş zice, stendhalian, îl apropie de asemeni de înaintaşul său barcelonez. „Prima mea atitudine critică în faţa operei de artă noi – sau nouă pentru mine – se reduce la tăcere. Nu sfătuiesc pe nimeni să mă smulgă din ea, silindu-mă să-mi spun părerea. Nici dacă mă silesc singur, rezultatul nu este mai bun. După această tăcere iniţială, privesc timp îndelungat, cu calm şi poate aparent distrat (...)... felul meu de a privi distrat, pe care l-am numit aparent, dar care e de fapt real într-o anumită măsură. În orice caz nu e vorba de un efort: nu mă aşez pe rând la diferite distanţe de operă, nici nu mijesc ochii, nici nu duc mâna la ochi rotunjită în formă de tub. (...). Urmează apoi a treia etapă metodică ce constă în a te îndepărta de opera de artă după ce ai privit-o în felul acesta şi a te

dedica altor treburi, ba chiar altor preocupări. Să te îndepărtezi de ea pentru a te întoarce apoi din nou la ea. Momentul întoarcerii este poate cel mai instructiv. Lucrurile încep să apară foarte limpezi în salutul acesta angelic, prilejuit de fiecare nouă întâlnire" (E. d'Ors, *op. cit.*, Bucureşti, ed. Meridiane, 1977, pp. 143-144). Să ne amintim că „salutul angelic" se adresează cu vorbele *gratia plena*. Gesticulaţia şi poza „competentă" sunt înlăturate dezinvolt şi autoritar. Competenţa reală e, bineînţeles, implicit una tehnică, dar mai ales una umană. Deci: culturală (ca să nu zic „umanistă").

Un astfel de critic, capabil de fecunde hiperbole şi de formulări izbitoare, e necesarmente un autor concis. Concis în expresie şi succint în argumentare. Frapant, nu pisălog. De aceea textele lui Andrei Pleşu au darul fermecător de a nu sătura niciodată. De aceea el nu scrie şi nici nu cred că va scrie vreodată indigeste tomuri „exhaustive". Exhaustive sunt la el privirea, înţelegerea şi fulgurantele lui formulări. Stilul lui are ceva de esenţă aforistică, nu departe de al unui Nietzsche sau al unui Lichtenberg, deşi nu se exprimă în atare formă; un stil rezumativ, transparent, strălucitor.

Andrei Pleşu a scris, e drept, şi o „carte unitară", *Pitoresc şi melancolie*, o carte foarte înrudită ca spirit cu *Barocul* lui Eugenio d'Ors. O carte de 262 de pagini, alertă şi profundă, plină de o erudiţie nu lipsită de voluptate livrescă şi de umor, ca în *Pseudokinegetikos*, în Rabelais sau în subsolurile savante şi maliţioase din studiile istorice ale profesorului Alexandru Elian.

Cartea sa recentă, *Ochiul şi lucrurile*, apărută la începutul acestui an (editura Meridiane) se deschide, în chip de introducere, cu un studiu asupra statutului istoriei artei considerată „ca disciplină academică" şi încercând o circumscriere clară a problemelor pe care le ridică azi această disciplină în perspectiva istorică a domeniului. Deci: despre istoria artei ca „profesiune de critic", căci, nu vom repeta niciodată de-ajuns, un istoric de artă e neavenit dacă nu e totodată, prin vocaţie, un critic, desigur cu un profil propriu şi cu anumite condiţionări speciale. Istoria artei este o *Geisteswissenschaft* cu obligaţii de metodă şi rigoare, precum şi de coordonări teoretice, mult mai explicite decât în critica propriu-zisă, împuţinându-i astfel eficienţa. Critica e cu atât mai eficientă, cu cât intră mai direct în dialog cu opera (sau, după expresia lui René Huyghe, în „dialog cu vizibilul"). Dar domeniile nu trebuiesc separate etanş, nu trebuiesc puse în alternativă. Discutând problema limbajului, Andrei Pleşu spune la un moment dat: „Progresele actuale ale lingvisticii, ale

teoriei informaţiei, trebuie să intre neapărat în orizontul de preocupări al istoricilor de artă. (...) Nu doar cercetarea artelor are ceva de aflat de la lingvistica modernă. Şi lingvistica are ceva de aflat de la cercetarea artelor. Or, de obicei, aceasta din urmă îşi refuză orgoliul legitim al iradierii, preferând cuminţenia sterilă de a se pune la unison cu ticurile metodologice ale ultimei ore" (pp. 17-18). Îndreptăţit sau nu, „orgoliul iradierii" e de regulă o trăsătură firească a artistului, dar îl caracterizează şi pe criticul de reală dotaţie. Căci criticul de reală dotaţie e necesarmente un artist; de asemeni şi istoricul de artă, dacă e unul de anvergură, adică e în acelaşi timp şi un critic autentic. Arta lor e în chip eliminatoriu o artă a admiraţiei. Am afirmat aceasta de lungă vreme şi am repetat-o mereu, stârnind, n-am înţeles de ce, nedumerire şi deriziune. Evident, simţul critic fiind selectiv, negaţia face parte din arsenalul său, dar ca efect secundar. Chiar şi atunci când, în anumite stadii de criză istorică (cu aferentele malformaţii culturale), acţiunea critică se vede în postura de a trebui să opereze un ecarisaj general printr-un *În lături!* maiorescian, aşadar când negaţiei îi revine un rol primordial, ea nu rămâne mai puţin un efect secundar al nevoii de a admira (nevoie ce validează fiinţa umană ca atare). De aceea am resimţit şi ca o satisfacţie personală, de amor-propriu, titlul celei mai recente cărţi a lui Cioran, *Exercices d'admiration*. Admiraţia fiind o artă, deci o disciplină, pretinde o tehnică proprie, ce se cultivă şi se rarefiază prin exerciţiu.

Un astfel de artist este Andrei Pleşu. De aici vine straşnica forţă de iradiere a textelor lui.

După introducerea din care am citat, cartea e alcătuită din trei secţiuni, prima fiind intitulată „Materiale pentru o istorie a criticii de artă româneşti" şi tratând câteva repere importante ale acestei „profesiuni" în ţara noastră, după primul război până azi; a doua, „Istorie contemporană", despre câţiva artişti români clasici şi contemporani (precedaţi de 7 texte asupra unor chestiuni de caracter mai general); a treia, „Istoria vizualităţii europene", abordează câteva subiecte esenţiale ale culturii mondiale (căci „europeană" mai înseamnă încă, din fericire, „mondială"); aici, afară de Rafael, El Greco, Manet etc., mai apar şi filozofi, ca Heidegger şi Louis Lavelle, sau mari figuri ale culturii, ca Goethe, C. G. Jung, Voltaire, Roland Barthes, iar dintre românii de acelaşi plan, Mircea Eliade şi G. Călinescu. Prin titlurile date atât introducerii, cât şi următoarelor trei secţiuni, autorul îşi revendică şi calitatea de istoric. Căci, dacă aşa cum am afirmat, un mare istoric de artă e necesarmente şi un critic, la

rândul lui, criticul nu poate să nu aibă, fie şi numai implicit, o viziune istorică.

De fapt, *Ochiul şi lucrurile* e o culegere de texte diverse, studii elaborate ca lucrări de plan în cadrul Institutului de istoria artei, articole apărute în cursul anilor în „*Viaţa Românească*”, „*Secolul 20*”, „*Arta*”, texte pentru cataloage de expoziţii, cronici etc. Unii dintre prietenii autorului deploră în privat această dispersare: „Păcat de Andrei, cu talentul lui remarcabil, că se risipeşte în articole comandate, nu ştie să refuze solicitările ocazionale, se lasă acaparat în loc să se concentreze într-o lucrare proprie de mai lungă respiraţie, în care să-şi dea măsura etc., etc.” Sau, alţii: „După *Pitoresc şi melancolie*, aşteptam de la el încă o carte serioasă, nu o simplă culegere...” Acest gen de recriminări vine din aceeaşi prejudecată a ierarhizării pe categorii, de care vorbeam la început. Mai întâi, de ce „simplă culegere”? Cei care pun chestiunea în felul acesta îşi închipuie probabil că un op unitar, „sinteză” sau monografie, e prin definiţie un lucru serios, iar culegerile o formă facilă de manifestare editorială. De multe ori importanţa unor texte publicate prin reviste se relevă abia la culegerea lor în volum, unde consecvenţa şi temeinicia gândirii capătă corp coerent, constituind o operă. Cârtitorii aceştia nu au idee de scrupulul şi de munca pe care un critic autentic le depune şi în redactarea unei notiţe de o pagină şi jumătate. Ca să rămânem în perimetrul criticii de artă, să amintim volumele lui André Lhote *Parlons peinture*, *Peinture d’abord*, *La peinture, le coeur et l’esprit*, culegeri de cronici, cărţi admirabile, luminoase şi precise, fundamentale în domeniu. A considera *a priori* superficiale articolele, cronicile şi eseurile şi abuzivă culegerea lor nu denotă decât lenea minţii şi carenţe de cultură.

Ce tip de critic este Andrei Pleşu? El nu e propriu-zis un comentator, un exeget; e un interpret, dar nu în sensul de hermeneut, ci în acela de artist, de interpret al unei partituri. Iată ce spune el, deconspirându-se, în câteva rânduri din textul consacrat lui Goethe: „Histrionismul înalt e în acelaşi timp mai modest şi mai pretenţios. El nu vrea să obţină pur şi simplu succesul, ci să-şi *modifice* ambianţa. Aşadar ţelul său nu este să devină agreabil cât mai multora, ci *necesar* tuturora. Histrionul mediocru se manifestă în beneficiul său; el lucrează pentru propria sa plăcere, fiind convins că ceea ce îi place lui place şi celorlalţi. Histrionul sublim lucrează pentru plăcerea celorlalţi şi nu-şi extrage plăcerea proprie decât din voluptatea de a fi cauză plăcerii altora. Histrionismul înalt e, de aceea, o formă – nobil

disimulată – a jertfei de sine” (p. 229 ş. a.). Cuvântul ce revine cel mai des în scrisul lui Pleşu este metabolism. Metabolism, gr. μεταβολη΄, de la verbul μετα-βα΄λλω, înseamnă schimbare, întoarcere, răsucire, răsturnare, modificare. Adică acţiunea atribuită de autor histrionismului „înalt”. Ca şi G. Călinescu, ca şi Nae Ionescu, Andrei Pleşu este un histrion superior. De aici efectul de şoc al textelor şi tuturor intervenţiilor lui, ridicarea la puterea *n* a oricărui subiect pe care-l atinge. E un conferenţiar de zile mari, luările lui de cuvânt nu sunt numai o rară desfătare intelectuală, ci şi totdeauna un spectacol ieşit din comun. E în intimitate un povestitor fabulos, dublat de un formidabil mim. Amicii săi nu se pot sătura de relatarea inenarabilă a unei călătorii în Indonezia şi o reclamă din nou de câte ori împrejurările o permit. Aşa cum în articolul despre G. Călinescu, Pleşu îl vede pe marele critic ca pe o a doua ipostază, în alt plan, a lui Caragiale, el însuşi poate fi privit ca o a treia variantă a modelului.

De obicei, autorilor dotaţi cu asemenea vervă şi expresivitate nu li se prea face credit în privinţa capacităţii de muncă ingrată în arhive, a răbdării, migalei, efortului susţinut, deşi exemplul lui G. Călinescu infirmă zdrobitor această prejudecată. Orgia de erudiţie din *Pitoresc şi melancolie* uimeşte dar nu surprinde, fiind o formă hedonistă de histrionism cărturăresc. Dar iată-l pe Andrei Pleşu devotându-se cu abnegaţie unui travaliu nerăsplătitor, inatractiv, de cârtiţă, un travaliu ce pretinde efectiv acea „jertfă de sine” de care pomenea în pasajul citat adineaori. E vorba de studiul asupra activităţii teoretice şi publicistice a lui Ştefan I. Neniţescu. *Ihn zu lesen ist eine Poenitenz*, – cum spune Nicolai Hartmann despre un filozof german contemporan cu Hegel. A parcurge atent imensul material rebarbativ şi prolix, de o întortocheată preţiozitate, al lui Neniţescu, pentru a descoperi şi extrage sensul profund al intensului său efort de gândire şi formulările uneori săgetătoare din buletinele sale critice, reprezintă într-adevăr un „eroism umil”, cum îşi numeşte Pleşu profesia. Dar această umilitate nu-l poate totuşi dezbăra de talent. Transcriu aici câteva rânduri în care-şi portretizează personajul: „... În toamna anului 1977, când l-am cunoscut, Neniţescu nu ne-a apărut ca un estet interesat de «piaţa» artistică, ci ca un cărturar afabil, aplecat, cu creionul în mână, asupra lui Thoma de Aquino sau a lui Leonţiu din Bizanţ... Justificarea prelungitelor sale, surâzătoare tăceri ar putea sta aici, în preaplinul unor astfel de lecturi” (p. 31). L-am frecventat şi eu pe Neniţescu în ultima sa perioadă de viaţă. Era un bărbat înalt şi venerabil, cu figura uscată, de

o britanică distincţie de baronet savant, arborând surâsul superior al dogmaticului tolerant, neclintit în certitudinea adevărurilor sale. Umbla cu un baston prea lung, care-l silea să-şi îndoaie braţul drept în unghi ascuţit. Îmi imaginez cu amuzament clandestin contrastul dintre acest personaj şi interlocutorul său, trapu, foarte brun, sprâncenat, cu barbă neagră *en collier*, despărţiţi prin distanţa a trei generaţii şi prin îndepărtarea primului de fostele sale preocupări, actuale şi vii la cel de al doilea, sosit prea târziu pentru o confraternitate profesională, dar uniţi amândoi prin comunitatea afinităţii de spirit.

Un erou umil: criticul. E titlul primului text din a doua secţiune a cărţii. O confesiune plină de autoironie mortifiantă, mai plină însă, *malgré tout*, de gravitatea asumării unui rol ingrat, expus tuturor hulelor, ce-şi revendică totuşi, modest dar ferm, legitimitatea de atâtea ori contestată. Nu rezist ispitei de a cita, fără parcimonie, câteva pasagii: „Când criticul devine... un personaj antipatic, nu se petrece nimic deosebit. S-ar zice dimpotrivă, că fenomenul ţine de legea destinului critic. Se poate întâmpla însă ca la un moment dat criticul să-şi devină *lui însuşi antipatic*. (...) vei ajunge să nu-ţi mai tolerezi complezenţele. Te vei sătura de severităţile tale. Te vei sătura în egală măsură şi de regia de camuflaj a propriilor nelămuriri, micile abilităţi de ocazie. (...) indulgenţele tale (la care uneori normele de convenienţă curentă te obligă). Te vei sătura să fii tratat de «cunoscător», să te întrebe mătuşile ce crezi despre natura moartă din sufragerie, iar vecinii cu cât s-ar putea vinde un dulap de epocă (...) Ştii bine că nimeni nu deţine criterii infailibile de judecată, că valorile se confirmă sau se infirmă fără intervenţia ta, dacă nu chiar în pofida ei. Că din sutele de artişti de care trebuie să vorbeşti «cu competenţă» unii sunt de pe acum condamnaţi la anonimat, iar ceilalţi pot oricând să scape vigilenţelor tale. Ştii bine că e barbar şi nemilostiv să desfiinţezi într-un sfert de pagină eforturile de câţiva ani ale unui artist, fie el şi mediocru. (...) Şi totuşi, suportând toate servituţile, critica există; există în ciuda inoportunităţii ei, în ciuda imposibilităţii ei; la rândul lui, criticul există de asemenea, ca cineva al cărui rol nu poate fi jucat cum trebuie decât de el însuşi. Criticul e un tip uman indispensabil, distinct de oricare altul şi prin urmare de nesubstituit. Funcţia sa nu poate fi preluată nici de artist, nici de estetician, nici de jurnalist. Ea este o funcţie ingrată, desigur. Dar e o funcţie autonomă. Şi inevitabilă.”

Da. Nimic de adăugat.

P.S. Critica implică o conştiinţă de cultură. O conştiinţă *critică* de cultură. Aceasta înseamnă cu necesitate, chiar dacă numai anumite împrejurări impun declararea ei expresă, o conştiinţă civică. De aceea îmi pare infinit regretabil şi de neînţeles faptul că autorul nu şi-a inclus în acest volum memorabilul articol *Rigorile ideii naţionale şi legitimitatea universalului* (apărut în „*Secolul 20*”, nr. 1-2-3/1981).

P.P.S. Băteam şaua ca să înţeleagă iapa: adăugând acel *post-scriptum* ştiam foarte bine că nu autorului, ci cenzurii îi era imputabilă „omisiunea”15.

15 Notă din 18 ianuarie 1997, adăugată la corectură.

V.

Mauvaises pensées sur Valéry

Le jour où l'on a commencé d'écrire Intelligence avec I majuscule, on a été foutu. Il n'y a pas l'Intelligence; il y a l'intelligence de ceci, de cela... (propos d'Edgar Degas en visite chez les Valéry, rapporté par André Gide, *Journal*, 4 juil. 1909*)*

„La marquise sortit à cinq heures" – Valéry ne pouvait concevoir que l'on écrivit une telle phrase. C'est qu'il ne concevait guère l'art du romancier: „Je ne pourrais écrire un roman que si j'avais un domestique pour écrire à ma place tout ce qu'il faut d'arbitraire et d'insignifiant..." (*Cahiers*, Pléiade, II, p. 1146). Eh bien, tout ce travail de domestique, c'est l'essentiel du travail d'un romancier, qui s'en passerait serait ce que vous voudrez mais sûrement pas un artiste. Tolstoï est formidable justement par l'accumulation de détails „insignifiants" et „arbitraires". Valéry s'en rendait d'ailleurs parfaitement compte („tout ce qu'il faut"); sans ces détails le roman ne saurait tenir, ils en sont le mortier.

Par ailleurs, Valéry avait „toujours voulu – dit-il (*ibid.*, p. 1317) – faire un portrait d'homme. Mais pas comme celui des romanciers..." Ce portrait il le fit, en 1934, et c'est un livre admirable, *Degas Danse Dessin*. Mais quoi qu'il en pût dire, ce livre n'en est pas moins fait comme le font les romanciers, à ceci près qu'il n'est pas fiction mais mémoires, ce qui ne change rien quant au travail de „domestique", qu'il avait quand même, à son insu ou pas, assumé. La suite immédiate du passage des *Cahiers* que je viens de citer, la voici: „Un peintre est contraint toujours de mettre l'oreille, l'oeil, la bouche, le nez – il a des conditions données". (C'est donc, au sens de Valéry, travail de domestique, dont le peintre ne saurait s'exempter.) „Le portrait écrit que je pense (ajoute-t-il), il faudrait trouver d'abord, exécuter ensuite à leur place, les parties de personne, de personnalité, de mécanique mentale, les particularités. – Savoir dessiner une mémoire, une sensibilité générale, une race ou une hérédité, un passé, un but suprême, une manière d'agir et de réagir; les limites, les ressources, les réserves, les pudeurs, les secrets, les lacunes, les phobies et les manies d'un individu." N'est-ce pas là ce que l'on trouve, au delà et par le moyen de „ce qu'il faut d'arbitraire et d'insignifiant", dans Proust, dans Tolstoï, dans Balzac et bien

d'autres, surtout des plus grands (dont Flaubert, quoi qu'en dise obstinément Valéry)?

Car, de Flaubert, Valéry ne dit jamais le moindre bien, sinon dans sa *Tentation de (saint) Flaubert* où il n'en dit en effet que tout à fait le moindre et cela en guise de préface à une nouvelle édition de cette œuvre en 1942! Sauf cet éloge, fort mitigé et partiel, rien que débinage. D'ailleurs, dès 1894 il écrivait à Gide: „... j'ai détesté Flaubert comme un chat un chien" (encore faut-il ici remarquer qu'il se plaçait involontairement dans une position inférieure, de bas en haut, de chat à chien, de celui qui redoute, à l'autre, redouté).

Il s'est bien rattrapé depuis, en le prenant du plus haut: „Lecture de Flaubert insupportable à un homme qui pense. Incompatible avec la réflexion" (*ibid*., p. 1075; à la même page, quelques lignes plus haut, après avoir déjà nommé Flaubert, il ajoute: „dont la bêtise était grande"); puis: „*Bouvard et Pécuchet*, livre assez bête, comme son auteur l'était". (*ibid*., p. 1165). Et ainsi de suite, les *Cahiers* en regorgent. Cet avis sur la „bêtise" de Flaubert est une „idée reçue" qui prend son départ depuis Anatole France, lequel s'était laissé aller à un mouvement d'humeur parfaitement irréfléchi (c'est le moins qu'on en puisse dire) en écrivant à propos de l'auteur de *Madame Bovary:* „... cet homme... n'était pas intelligent...", idée reprise par certains folliculaires se piquant „d'esprit critique" (une affectation comme une autre). Et voilà Paul Valéry qui prend à son compte sans hésitation ni doute un avis sans fondement mais qui lui flattait une rancœur, de son propre aveu, irrationnelle: de chat à chien.

Cet aveu est de 1894; en août de la même année, à Montpellier, Valéry écrit sa fameuse première phrase de *La Soirée avec Monsieur Teste*, „la bêtise n'est pas mon fort". Phrase navrante; à peine rachetée par l'œuvre de beauté et de clairvoyance de son auteur, cette clairvoyance étant définitivement oblitérée sur un point essentiel de la connaissance. Car la bêtise humaine demeure un phénomène foncier, au lieu que l'intelligence n'est que récurrente, de durée plus ou moins longue mais incertaine, fluctuante et d'étendue partielle. Nous n'en disposons, si elle nous est échue, que par la grâce de Dieu. Elle devrait nous avertir de notre bêtise naturelle et nous inciter à en connaître le fonctionnement. Valéry s'était principalement employé à démêler le fonctionnement de „l'esprit", c'est-à-dire de l'intelligence, avec une acuité merveilleuse. (Le *fonctionnement*, de préférence au résultat.) J'avais lu quelque part qu'invité à la

campagne, chez des amis, Valéry prit le soir, dans la bibliothèque, avant d'aller se coucher, un roman classique en deux volumes, qu'il ne connaissait pas, et le rendit le lendemain n'en ayant lu que le commencement car il en avait immédiatement deviné la suite (c'est vraisemblablement pourquoi il n'était guère grand liseur, comme il le déclare plus d'une fois). Il était totalement sûr du fonctionnement parfait de sa propre intelligence. Or, on n'en est jamais sûr.

(Mais, en fait, deviner la suite d'un roman dont on n'a lu que les premiers chapitres, qu'est-ce donc? En saisir l'intention, l'intrigue, la trame? La composition, la structure? Evidemment c'est possible, surtout pour un esprit imaginatif et logique. C'est là, si vous voulez, de la „géometrie": ordonnance de l'ensemble, vision cohérente de la construction. C'est très important mais loin d'être tout. L'exemple le plus pur d'esprit géométrique en littérature serait, me semble-t-il, pour n'en donner qu'un, *Les liaisons dangereuses*. Mais la substance d'une œuvre littéraire, notamment d'un roman, ne saurait être qu'esprit de finesse, lequel ne se laisse point résumer et dont le roman de Laclos n'est pas moins un parfait exemple. Quant à Valéry, esprit géométrique s'il en fût, le côté le plus lumineux, le plus scintillant, le plus convaincant aussi, le plus véridique de son œuvre, tient de l'esprit de finesse. Fin de la paranthèse.)

Pour en revenir au fonctionnement de l'intelligence (c'est-à-dire de nos intelligences individuelles), convenons qu'il n'est rien moins qu'assuré, attendu qu'il n'est ni constant ni universel. En revanche le fonctionnement de la bêtise est tout aussi bien l'un que l'autre: la bêtise est homogène et perpétuelle. Au reste, qu-est-ce donc que la bêtise sinon pur fonctionnement, sans plus: le fonctionnement d'une forme de l'esprit, parfaitement irréductible?

Que Valéry ne s'en soit jamais soucié ni même douté, alors qu'il eût été question cependant d'une forme de l'esprit, n'est-ce point là une inconséquence? Il demeura conséquent avec sa phrase imprudente, principe déclaré à 21 ans, tout au début de sa carrière littéraire, ou, pour mieux dire, intellectuelle, „la bêtise n'est pas mon fort". S'en tenir toute la vie à une fanfaronnade juvénile, ou alors à une simple idiosyncrasie, eh bien, pour quelqu'un qui se voulait rien qu'intelligence et précision, voilà un bel exemple! Je sais bien que Valéry n'est pas Mr. Teste, qu'il n'est point et n'a pas non plus été, même lorsqu'il écrivit cette malheureuse et célèbre phrase, un pur esprit, désincarné et diaphane, bien au contraire. Mais son incompétence déclarée et confirmée sa vie durant, en matière de

bêtise, n'en demeure pas moins troublante. Et ce qui n'est pas moins troublant c'est qu'elle se manifeste immanquablement à propos de Flaubert, l'homme qui a le plus minutieusement et magnifiquement relevé le fonctionnement du phénomène, à commencer (à tout seigneur tout honneur) avec Mr. Homais, le „sot savant", donc le plus éminent, tête de file de la „gauche intellectuelle", „idéologue", esprit fort, libre penseur, ironiste stupide et présomptueux, comme il se doit. Mais pas moins l'abbé Bournisien, Charles Bovary, Rodolphe, enfin tous. Aucune forme de la bêtise et de ses succédanés n'a échappé à l'attention de Flaubert, et notamment la forme atténuée, de niveau supérieur, de la bêtise, qu'est la médiocrité et son interminable émission fiduciaire de platitude. (À quoi s'associe une sorte de lâcheté devant les chances éventuelles de la destinée: Frédéric Moreau; par contre, Emma Bovary a le cran de suivre des appâts médiocrement romanesques, c'est la catastrophe – médiocrité et catastrophe! –, pour Frédéric, ce n'est que le fiasco.) La platitude est un danger planétaire, comme l'a démontré Ortéga y Gasset; Valéry n'y a jamais prêté la moindre attention. Au contraire, il prenait pour médiocre une œuvre dénonçant la médiocrité, pour sot un auteur dénonçant la sottise. Ce supposé sot a eu l'une des plus intelligentes intiatives intellectuelles, celle d'un dictionnaire des „idées reçues". Cela aurait dû séduire Valéry, l'homme considéré à juste titre, mais fallacieusement, comme le plus intelligent d'Europe. À juste titre, dis-je, n'était le fait négligé mais fondamental, qu'en la matière il ne peut exister „le plus", les intelligences étant hétérogènes, donc non comparables.

Quant à cette note, citée plus haut: „lecture de Flaubert insupportable à un homme qui pense", eh bien, je la trouve carrément consternante! Cet homme qui, prétendument, „pense", me fait un drôle d'effet, mais je m'empresse de dire qu'il ne ressemble guère à Valéry. Ce ne serait qu'un moment de dysfonctionnement intellectuel, n'était qu'il s'insère dans une réaction allergique, strictement conséquente à longueur d'une vie. Eh bien, il fallait, à regret ou non, la dénoncer. À regret, pour ma part, ayant dû prendre le rôle de l'Ingrat et n'ayant laissé percer de l'admiration (et je dirais bien plus) que je porte à cet homme irrésistiblement *charmant*, que bien peu.

Du pire des mondes

I

En 1933 (j'avais quatorze ans) je tombai un beau jour sur un petit livre que je lus d'un trait jusqu'au soir et ce fut un événement décisif pour la formation de mon esprit. C'était un volume joliment relié en cuir souple, imprimé de façon assez espacée pour lui donner de l'épaisseur, sur du beau papier de Rives couleur bleue très pâle, avec un portrait de l'auteur à la sanguine. Je connaissais cette figure, c'était Voltaire: j'aimais son ricanement malicieux et sa perruque poudrée. Le titre du livre m'avait particulièrement attiré: *Candide ou l'optimisme*.

J'étais alors un partisan de l'optimisme, c'est à dire que je détestais les esprits chagrins et préférais les gens de bonne humeur, comme mon père qui avait toujours le mot pour rire et ne laissait jamais passer inaperçu le côté risible des choses.

La lecture de ce livre m'a littéralement court-circuité. Je fus immédiatement gagné par le ton détaché et imperturbable aussi bien que par l'alacrité avec lesquels l'auteur entasse tant de malheurs les uns sur les autres, tout cela en un style bref, électrique, survolté, donnant au récit une allure d'éclair.

Force m'était cependant de me rendre à cette évidence: l'auteur se moquait de l'optimisme et le tenait pour indéfendable. Et je vis que point n'était besoin d'être optimiste pour être homme d'esprit, bien au contraire. Et que si l'optimisme a peut-être du bon dans certaines circonstances, il est tout ce qu'il y a de déplacé dans bien d'autres. Et parfaitement nigaud comme philosophie.

Montaigne, dont je fis la découverte peu après, n'est non plus un optimiste, il s'en faut de beaucoup, malgré son humeur enjouée. J'allais de *Candide* aux *Essais* en droite ligne et y élus, pour ainsi dire, domicile à vie. Pour moi, ces deux livres-là sont jumelés, ou plutôt *Candide* est le vestibule des *Essais*.

Je suis choqué de voir le nombre des gens qui, tout en s'y amusant (sans compter les atrabilaires qui n'y trouvent rien de drôle) ne se rendent pas compte de l'immensité de ce petit chef-d'œuvre. Que de pédants n'ai-je pas entendus qui le tiennent pour pas grand'chose, pour un canular, pour une simple pochade et aussi, en

raison de quelques épisodes plutôt égrillards, pour un spécimen du genre licencieux? Bon, canular, d'accord, pourquoi pas? où est le mal? il y en a eu d'immortels et c'en est un. Pochade, oui, on voit bien que c'est écrit prestement, sans trop chercher les mots, et c'est ce qui lui donne cette accélération irrésistible, ce rythme endiablé, cette course folle, sans hésitation ni détour. C'est comme une ouverture de Mozart, comme l'ouverture et les airs vivaces des *Noces de Figaro*. Et quelle transparence, quelle charge d'infini, quel poinçon d'éternité portent toutes ces créatures et ces images! Pangloss, le précepteur optimiste, Martin, le philosophe désabusé, et les recruteurs soudards, et les mouchards, et les Jésuites, et les entremetteuses, et les six rois détronés dînant dans une hôtellerie de Venise! et le sénateur Pococuranté! Comme ces figures sommaires, campées bien vite en quelques lignes, demeurent à jamais vives et saillantes!

En réponse à Gide qui s'avouait déçu par une relecture de *Candide*, Thibaudet explique dans un article de la *NRF* pourquoi c'est un des grands livres de l'humanité: histoire d'un seul amour durant toute une vie à travers des aventures à l'échelle planétaire, guerres, massacres, fléaux de la nature; destinées infléchies et broyées par la marche du monde; vie cosmopolite, haute finance, vanité de toutes choses, caducité des valeurs présumées; désenchantement, résignation, sagesse. Il en fait ressortir la portée en tant que „roman philosophique", – à ceci près que, de cette réfutation de l'optimisme, Thibaudet infère sans ambages le pessimisme de l'auteur: „*Le monde comme volonté et comme représentation* c'est *Candide* dans une tête allemande" dit-il. Mais pas du tout! *Candide* dans une tête allemande ne saurait être que bel et bien *Critique de la raison pure*. S'il rejette l'optimisme, Voltaire n'est point pessimiste pour autant, en tout cas il ne l'est pas dans le sens systématique de Schopenhauer. Celui qui, voyant le mal partout dans le monde, ne se contente pas cependant de le signaler mais ne cesse de le combattre par tous les moyens, n'est sûrement pas un pessimiste. À vingt-deux ans d'intervalle, dans *Candide* (1759) et dans *Critique de la raison pure* (1781), Leibniz est pris à partie ou, pour parler plus crûment, comme tête de Turc. Kant, il est vrai, ne s'en prend qu'à „l'harmonie préétablie", en se maintenant dans la sphère purement spéculative (non toutefois sans y glisser imperceptiblement quelque malice) alors que Voltaire, se bornant aux faits et à la vie telle quelle, prétend confondre l'optimisme par le moyen de la dérision la plus totale. Il ne

faut pas oublier qu'il était disciple de Locke, qu'il n'admettait donc pas l'innéité et que, partant, si sa philosophie n'excluait pas la transcendance, elle ne pouvait concevoir le transcendental. Au demeurant, qu'est-ce qu'un roman ou un conte philosophique (genre inventé par Voltaire, mais qui, comme presque toute invention, n'est pas tout-à-fait sans antécédents)? Un roman ou un conte „philosophique" n'a pas beaucoup à voir avec ce que nous autres modernes appellons philosophie, c'est-à-dire la philosophie de chaire, la philosophie pour ainsi dire „professionnelle". Celle-ci est une création des universités allemandes à l'aube du romantisme et cultive l'esprit de système fondé sur l'apriorisme dans la théorie de la connaissance. En revanche, la philosophie dans une acception plus populaire, comme „avoir une philosophie", „se faire une philosophie" etc., est principalement orientée vers la sagesse, fondée sur l'expérience (et non pas l'expérimentation) et la méditation. Il y a aussi, évidemment, les formes intermédiaires, que sont les philosophies plus ou moins classiques, dont le support théorique concernant la possibilité de la connaissance ne fait qu'étayer la recherche d'une morale, donc d'une sagesse. Leurs tenants n'étaient pas, d'ordinaire, des gens de chaire mais plutôt de cabinet, hommes de loi, voire hommes d'Etat, législateurs, ou bien médecins, astronomes, parfois des grands seigneurs dilettantes ou des vagabonds solitaires. Et il y a aussi la philosophie anonyme, celle que l'on trouve dans les proverbes et les exemples sapientiaux de certaines communautés, ainsi les anecdotes hassidiques ou les apologues orientaux. C'est de ce genre de sagesse que relèvent l'optimisme et son contraire, lesquels ne sont dans le fond que des penchants d'humeur et nullement des thèmes de la philosophie „professionnelle", notamment celle de chaire. Ce n'est donc pas fortuitement que Schopenhauer avait échoué dans sa tentative professorale.

Toujours est-il que le pessimisme n'est qu'à peine moins bête que son contraire, et pas du tout moins naïf malgré l'air désabusé qu'il se donne et quoiqu'il puisse asséner tous les maux de la terre à l'appui de ses allégations. Une maxime comme celle-ci, par exemple, de Cioran: *le progrès c'est l'élan vers le pire*, ne manque pas son effet, ayant l'air de dire quelque chose de saisissant, mais au fond ne dit rien et n'est pas plus vraie que la croyance de Condorcet à l'infaillibilité du progrès (mais y croyait-il vraiment?).

Le progrès existe cependant, quoiqu'on en puisse dire, mais

il n’est ni simple ni rectiligne, il va sur une pluralité de plans sans congruence aucune et connaît par ailleurs des reculs et des rechutes désespérants; il n’a pas de prise dans certains domaines ou plutôt il y en a qui ne le comportent pas. C’est le progressisme qui est stupide, mais le progrès, lui, en tant que phénomène, est néanmoins réel, il n’est que de considérer les choses sans prévention et du plus près possible. C’est Vladimir Nabokov qui l’affirme, dans l’avant-propos d’un recueil d’études sur la littérature; il va jusqu’à dire que même en art, indépendamment de la valeur durable des chefs-d’œuvre, l’effet du progrès se fait sentir.

Mais ce n’est qu’en grandes lignes qu’on peut en parler et encore n’est-il en fin de compte qu’infinitésimal, c’est-à-dire pratiquement nul pour peut-être plus de la moitié de l’humanité. Non, certes, ce n’est guère cet infime quotient qui saurait justifier une vision optimiste du monde (que rien d’ailleurs ne saurait justifier sinon la gentillesse de quelques êtres; je ne me souviens plus où j’ai pu lire cette phrase qui m’avait frappé: „il faut avoir le courage de préférer l’homme très intelligent à l’être très gentil”1; j’approuvais cette idée; je ne l’approuve plus. J’ai bien vu depuis que les gens *vraiment* très gentils, mais essentiellement *très* gentils, sont toujours les plus intelligents; il n’y a pas lieu de leur préférer d’autres, il n’y a pas d’alternative. Pensez à la Matriona de Soljénitsyne).

Il en est de même quant au bon sens: un vieux cliché veut qu’il ne soit que médiocre vertu, se repaissant de platitudes et ne pouvant aller au delà d’un horizon borné; c’est qu’on le prend pour le simple sens commun, lequel, en effet, lui ressemble assez, mais ne lui est que „compagnon de route” pour un bout de chemin, après quoi il s’en sépare et tourne en rond, alors que le bon sens, lui, rencontre des vérités insoupçonnées et souvent éclatantes. Descartes avait bien tort de dire, non toutefois sans un brin d’ironie, qu’il est la chose du monde la mieux partagée: il est au contraire incomparablement plus rare que l’intelligence et la suppose, du reste, nécessairement. S’il y a nombre d’intelligents manquant absolument de bon sens, le contraire n’est jamais vrai, car qui peut le plus peut le moins. Souvent le bon sens frôle le génie et, au demeurant, qu’est-ce donc que le génie sinon l’absolu du bon sens? Le génie est rarement sophistiqué ni ne va chercher midi à quatorze heures, ou alors s’il le fait c’est à bon escient, soit par raillerie, soit visant un certain effet. D’aucuns ne veulent voir en Molière que ce qu’ils appellent „le gros bon sens” et en Goethe que de la platitude: „Goethe, d’une médiocrité *sans*

précédent” dit Cioran en soulignant ces deux derniers mots, lesquels ne font qu’annuler l’épithète. J’ai trouvé chez Cocteau l’idée, que j’ai entendu dire par d’autres aussi, qu’Oronte, Trissotin, les précieuses étaient dans le vrai et que Molière s’en moquait bêtement, tout comme ces ignares qui ne pigent rien à Mallarmé. Je reviens à *Candide*. Dans ce petit livre grinçant, sec et amertumé il y a toutefois de quoi ne pas sombrer dans le pessimisme, il y a d’abord cet *allegro sostenuto* qui le parcourt d’un bout à l’autre et donne un aspect de papier mâché à tous ces malheurs trop réels et si lucidement perçus. Et il y a de la gentillesse et du bon sens. Naturellement, jamais l’un sans l’autre. En premier lieu la gentillesse et le bon sens de Candide, lesquels sont dans le fond la vraie leçon du livre. Puis la gentillesse de Paquette, jolie fille, d’abord servante en Westphalie puis putain à Venise, ayant donc exercé deux métiers foncièrement féminins, les seuls à la portée d’une pauvre créature comme elle. Ni Cunégonde ni la Vieille ne sont mieux loties, malgré leurs naissance si vertigineusement au dessus de celle de Paquette. C’est la vie! Car la prostitution et la servitude sont trop souvent la seule ressource des femmes pour se tirer d’autres infortunes peut-être même pas pires.

Finalement, toute la troupe, à savoir: Candide, Cacambo, Martin, Pangloss, Cunégonde, la Vieille, frère Giroflée et Paquette, meurtris par la vie, désabusés, assagis tant bine que mal, se résignant au labeur opiniâtre lequel, comme l’affirme un vieil adage, vient à bout de tout, assument courageusement l’existence et en surmontent les vicissitudes. Ils y trouvent sinon le bonheur, ni trop souvent la joie, ni même, peut-être, grand plaisir, du moins, selon l’expression de Giotto, „l’agréable fatigue qui vous prend le soir après une journée de bon travail”.

II

Je sais bien qu’on n’aime plus Voltaire. Je connais des gens qui se réjouissent du fond du cœur à l’idée qu’il est depuis plus de deux siècles dans une chaudière remplie de poix bouillante, au fin fond de l’Enfer. On l’a pris en grippe, c’est le moins qu’on puisse dire. On déteste son rire, prétendument „sardonique”, grimaçant, mauvais.

De nos jours, les hommes d’esprit ne sont plus, comme autrefois, rois de la société. On les tient pour des sans-cœur. Pas seulement les hommes d’esprit mais aussi tout simplement les rieurs

sont mal vus. Il y a des rieurs stupides, c'est vrai; il y a aussi le rire sinistre des méchants et des fous. Mais, ce nonobstant, je ne me fierais pour rien eu monde au cœur de qui ne sait pas rire.

Je sais le mal qu'à juste titre on peut dire de Voltaire. Je ne me suis pas privé non plus, à mon tour, d'en dire autant.

Cet homme, qui, bien sûr, était une sorte de génie, n'était pas moins aussi, comme bon nombre de ses pairs à l'époque, affligé d'une suffisance inébranlable qui lui oblitérait la compréhension de pas mal de choses. En voulant combattre les préjugés et la „superstition" il ne faisait trop souvent qu'en prendre la contrepartie et tomber de ce fait dans des préjugés de sens contraire. Il ne doutait absolument pas de son doute et sourtout *ne se doutait* de rien. Ce qu'il dit de la *Divine Comédie*, par exemple, et généralement sur l'art et la vie intellectuelle du Moyen Âge, est strictement consternant2. C'est Baudelaire qui, à ce propos, a le mot de la fin: „comme tous les paresseux – dit-il – Voltaire haïssait le mystère". Ce polygraphe impénitent était en fait un paresseux, mais un paresseux vivace, un paresseux sans repos, infatigable.

S'il avait été un „vrai flemmard", un contemplatif, il aurait sûrement moins écrit, mais il aurait pris son temps pour réfléchir peut-être plus attentivement aux mystères. Ce que fit Goethe, moins paresseux mais plus nonchalant (ce qui ne l'arrêta pas non plus d'écrire pas mal de pages excédentaires), flairant dans les superstitions un sens caché qu'il abordait avec curiosité et prudence. Il appartenait à cette dernière période du dix-huitième siècle où c'était justement par mode et paresse qu'on aimait le mystère. Il ne se laissait point, quant à lui, séduire par le faux car il avait le vrai sens du mystère et c'est pourquoi il écrivit la comédie *Der Grosskophta* où il se moquait cruellement de Cagliostro.

Avec son impatience paresseuse, Voltaire était fatalement superficiel, mais en revanche il rencontrait la profondeur à la faveur justement de ses impromptus incisifs. Alors c'était *Candide*.

III

Nous jugeons Voltaire à travers les deux cents et tant d'années qui se sont écoulées depuis sa mort. Pendant ce temps on a eu le romantisme, le néo-gothique, M-me de Krüdener, Kierkegaard, Dostoïevski, Bergson, Claudel, Mauriac, Bernanos, Maritain, Chestov, Unamuno, enfin, j'en passe, et des meilleurs, Jean-Paul II,

par exemple. Tout cela rend le *Dictionnaire philosophique* assez minable intellectuellement. Nous avons retrouvé le pathétique, la foi, les expériences abyssales. Nous pensons plus profondément, nous pensons aussi être plus profonds.

Pourtant, si nous prenons ce *Dictionnaire philosophique* pour ce qu'il est, c'est-à-dire un document d'époque, sans y chercher des solutions philosophiques à notre convenance, et si par ailleurs nous ne voulons pas tomber à notre tour dans cette suffisance dont je parlais tout-à-l'heure, alors souvenons-nous que c'était quand même l'époque de Mozart et de Goethe (de Kant aussi, ne l'oublions pas). Cette époque avait ses limites de compréhension, comme en ont d'ailleurs par leur trop-plein les époques créatrices et n'en ont guère, ou presque pas, les époques alexandrines, dont la nôtre. Mais alors il siérait à celles-ci de comprendre aussi les incompréhensions dont font preuve celle-là.

C'était l'époque ou libertin et philosophe allaient de pair, mieux encore, ces termes étaient devenus interchangeables. Il est vrai que cette synonymie avait déjà eu un premier temps, un siècle auparavant, avec les disciples de Gassendi, mais ce n'étaient que des précurseurs. C'est maintenant que régnent „les philosophes", leur philosophie étant sensualiste et le libertinage, cela s'entend, sensuel. C'est aussi avec cette connotation qu'il faut prendre le genre du conte et du roman „philosophique", des *Lettres persanes* à *Jacques le fataliste* et plus loin jusqu'à *Justine ou les malheurs de la vertu*.

C'était l'époque du *rococo*. C'était aussi l'époque de l'*Encyclopédie*. De celle-ci on dit assez de mal de nos jours. Elle croyait à un tas de choses auxquelles on ne croit plus, au progrès notamment, au progrès par les sciences et les arts! De plus, elle fut le ferment de la Révolution (*des révolutions!)*.

(Je ne suis pas loin d'assumer ce point de vue, à ceci près que je le fais aujourd'hui, mais c'est à la place des contemporains qu'il faudrait se mettre pour en juger honnêtement.)

Enfin, elle était „voltairienne"! C'est l'un des principaux reproches qu-on lui fait. Quant à moi, malgré mille réserves, j'aime à me dire encore voltairien, quoi qu'il en soit (j'avais quatorze ans quand je le devins subitement, j'en ai soixante-treize et je n'en démords pas). Il me plaît que Nietzsche ait dit de Voltaire „dieser *grand seigneur* des Geistes, das heisst: genau was ich selbst bin"3. Il me plaît aussi que des catholiques comme François Mauriac et Gustave Thibon font grand cas de Nietzsche et ne s'en cachent pas.

„Ecrasez l'infâme!" Que de centaines de milliers de fois Voltaire ne fut-il pas voué à toutes les Gémonies du monde pour cette exhortation! Si l'on veut bien considérer les choses dans leur contexte historique, on peut se rendre compte que „l'infâme" n'était autre que ce que fut de nos jours dans les pays communistes „l'activiste du Parti". Une espèce de mouchard borné, délateur, moniteur „idéologique" bêtement et méchamment soupçonneux. Tout le combat mené par Voltaire contre cette vermine et les affaires qu'elle suscitait, celles de Calas et du chevalier de La Barre, est le même que celui mené par Soljénitsyne et Andreï Sakharov pour les droits de l'homme. À chacune de ces époques „l'infâme" se trouvait dans le camp de l'inquisiteur.

Au vingtième siècle, l'éclosion et la prolifération de „l'infâme" ont trouvé les conditions politiquement et socialement les plus propices. Il y fut donc pire. Cela n'empêche que celui auquel s'en prenait Voltaire était pour l'époque au maximum de la malfaisance. Donc, génie littéraire mis à part, si nous admirons Soljénitsyne pour son courage civique, nous en devons autant à Voltaire.

IV

Toute comparaison est boiteuse, la mienne aussi, j'en conviens. Voltaire et Soljénitsyne sont tout ce qu'il y a de plus dissemblable, à tous points de vue. Sauf sur le rôle justicier qu'ils ont implacablement assumé et joué.

Quand je suis entré en prison, en 1959, on n'avait pas encore entendu parler de Soljénitsyne. Il m'aurait averti sur certaines embûches de la vie carcérale, des embûches d'ordre moral. Peut-être m'eût-il évité certaines erreurs, certains faux pas, mais finalement je me suis assez bien guidé par mes moyens et tout compte fait j'en suis sorti fortifié et, j'ose le croire, assagi.

La prison est, certes, à éviter, mais si elle vous échoit, autant en profiter comme d'une expérience extraordinaire. Enrichissante. (Encore faut-il en être capable.)

Tout n'est pas drôle, évidemment, dans cette expérience. Elle est au contraire conçue et organisée pour ne l'être pas du tout et ce serait blasphémer que d'en parler comme d'une farce. Il y a eu, en Europe comme ailleurs, de nos jours comme toujours, des lieux d'épouvante et d'horreur, où l'on torturait perpétuellement et où la

mort était scrupuleusement gérée.

Mon périple pénitenciaire n'a cependant pas traversé les cercles extrêmes de cet enfer. Il n'arrivait pas à décourager fondamentalement mon penchant pour le rire, auquel je dois d'avoir heureusement surmonté cet épisode. Mon exutoire fut le rire. Et la souvenance de *Candide*, ce bréviaire pour le bon usage des malheurs.

1 Dans le *Journal* de Jules Renard.

2 *Essai sur les moeurs*, ch. LXXXII.

3 „Ce grand seigneur de l'esprit, c'est-à-dire exactement ce que je suis moi-même."

Flaubert

Je crois qu'il y a deux règles
d'or: on ne peut pas être écrivain
si on s'aime trop; on ne peut pas
être romancier si on aime trop ses
personnages.

(François Nourissier)

Il fallait de la candeur, voire du courage, au temps de ma jeunesse, pour oser en dire du bien. C'était de mise parmi les „intellectuels" de ne le tenir qu'en piètre estime.

Gide par exemple, à cette époque, se piquait de dédaigner le „style", tenu pour vain apprêt, et insérait dans la *NRF*, en tête du sommaire, ses „pages de journal" remplies à ras bords d'expectorations staliniennes; dans ce même temps, il fait sortir *Nouvelles nourritures*, livre de la même farine, lequel lu aujourd'hui produit un effet prodigieusement canulardesque, mais passait alors pour quelque chose de sérieux, témoignage d'une conscience hardie et lucide. C'était le temps où un Bernard Groethuysen, oublié depuis, régentait les grands esprits de la France, enfin, ceux de la *NRF*, de Gide à Malraux. Ceux qui ne marchaient pas, même s'ils s'appelaient Mauriac ou Bernanos, n'étaient point considérés comme faisant à plein titre partie de ce que Jules Monnerot appela beaucoup plus tard „La France intellectuelle" (en un sens péjoratif).

Rejeter le „style" est une vieille rengaine, reprise parfois aussi par de bons écrivains qui en ont, quant à eux, sans y songer et se méprenant sur le terme. Mais par ailleurs, tous les gens prétendument profonds laissent entendre que la préoccupation du style est non seulement superfétatoire et rhétoricienne, mais encore (et c'est bien pis!) „réactionnaire". Ce sont naturellement ceux que Flaubert désignait comme „farceurs à idées". De son temps, il ne pouvait pas les appeler „idéologues", car ce terme était encore le nom des disciples de Destutt de Tracy, mais de nos jours, après avoir connu à nos dépens les méfaits des idéologues et des „idéologies" qui ont tant sévi dans notre siècle, nous savons à quoi nous en tenir.

Il faut bien admettre que ce que l'on appelle communément

„style” („faire du style”, ou bien „L’Art d’écrire enseigné en vingt leçons”, d’Antoine Albalat), c’est-à-dire le soi-disant „style” surajouté, fabriqué après coup et complaisamment déclamé, n’est que de la camelote, mais il n’en demeure pas moins qu’il n’y a pas d’art sans style.

Lorsqu’on qualifie de „styliste” un auteur, qu’entend-on par ce mot? Pas un faiseur, bien sûr, mais parfois un bon faiseur. Car s’il y en a dont l’expression est instantanément éblouissante ou lapidaire (Saint-Simon ou Stendhal) il y en a d’autres qui obtiennent laborieusement des résultats non moins heureux (Cioran par exemple).

Mais voilà Flaubert, ce grand diable tant vitupéré et tellement vitupérant à son tour, faisant tant de cas de son „gueuloir” et s’esquintant à parfaire ses phrases: à part son œuvre proprement dite, il en laisse une autre, de loin plus étendue, écrite de façon impromptue, au courant de la plume et peut-être sans se relire, merveilleusement attachante, sa correspondance, que certains préfèrent à ses romans.

Préférer sa correspondance, c’est encore une manière de déprécier ses livres et de tenir pour vaine sa passion du style (d’autant que sa correspondance n’en manque pas non plus). Mais je soupçonne ceux qui prétendent la „préférer” de n’en pas faire cependant leur lecture familière et de ne la feuilleter que de temps à autre, par hasard ou pour y trouver certains détails piquants (ce qui n’a rien de mal, mais n’est pas tout). Cette correspondance donne une forte envie de lire ses livres et quoiqu’il s’agisse de deux registres passablement différents on y retrouve le même monde et les mêmes obsessions. Pour cet homme tellement communicatif et vital, qui vivait cependant la plupart du temps solitaire, la correspondance était l’expression de son „moi social”, de ses amitiés, de ses opinions, de ses goûts, tandis que ses romans étaient celle de son „moi profond”, de son esprit créateur, lesquels ne sont jamais aussi étanches que le voulait Proust. La correspondance de Flaubert c’est au fond sa conversation, il était grand causeur, spirituel, perspicace, mélancolique, coléreux et très rieur. Si le style „c’est l’homme même” comme disait Buffon, alors il s’agit du style de deux „moi”, celui du „moi social” fatalement spontané, impromptu, rapide, et celui du „moi profond” duquel il fallait évacuer toute pasion, toute subjectivité, toute application personelle, pour créer une réalité seconde, élaborée et quintessenciée.

On a voulu voir en Flaubert un esthète mais il en est le contraire. Il n'était nullement ce que nous appelons en Roumanie d'un terme péjoratif inventé par un de nos écrivains, Camil Petrescu, un „callophile", un enjoliveur, se gargarisant d'oiseuses trouvailles euphoniques. Sa préoccupation pour le style avait une finalité strictement fonctionnelle. Il savait que seule une phrase phonétiquement juste était en même temps juste de sens. On peut tomber sur pareille justesse de façon immédiate, soudaine, et c'était le cas de Flaubert dans sa correspondance; c'est une heureuse rencontre, une disposition naturelle et empirique, c'est-à-dire du talent, voire du génie, et cela devrait évidemment suffire (Saint-Simon,
Nicolas Iorga, j'en passe, et des meilleurs...). Mais la science de Flaubert (et celle de notre grand Caragiale) était l'acoustique de la pensée; c'est bien une science et elle est essentielle pour la critique du langage et donc de l'intelligence.

Valéry avait dit quelque part qu'un écrivain est quelqu'un qui ne trouve pas ses mots et c'est pourquoi il les cherche. Malgré tant d'écrasantes exceptions cette règle est vraie. Mais voilà ce même Valéry qui dit dans ses fameux cahiers: „Flaubert, cet infortuné, s'était fait croire qu'il existe une manière et une seule de décrire un porte-allumettes" (*Cahiers*, II, Pléiade, p. 1155). Valéry tenait toute description d'un objet, d'un lieu, d'un visage, pour absurde, comme si l'attention au détail, la perspicacité de la perception et l'exhaustivité de celle-ci n'étaient pas les conditions éliminatoires de l'art de l'écrivain; il tenait d'ailleurs le roman pour un genre irrecevable et „l'observation" pour dénuée de sens; alors quoi? qu'est-ce qui compte? les „idées", évidemment, n'est-ce-pas? Les vessies qu'on prend pour des lanternes. (*„Que fîtes-vous, cette nuit, / maîtresses de l'âme, Idées/ courtisanes par ennui? / Toujours sages, disent-elle..."*; n'oublions pas non plus Mallarmé: *„Gloire du long désir, Idées..."*.) Toujours sages? Je n'en crois rien et l'expérience historique depuis 1789 jusqu'à nos jours est là pour cautionner ma défiance. Les „idées" dont on fait tant de cas depuis Platon et Hegel ne sont généralement que des „idées reçues", et avant tout elles constituent un écran schématique et simplificateur, éclipsant le réel, c'est-à-dire, l'essence des choses. Elles constituent à vrai dire ce que Bachelard appelait un „obstacle épistémologique" (cf. *La formation de l'esprit scientifique*, 1938, pp. 14-16).

Valéry était un de ces intelligents par état, ou par „statut", qui

se faisaient, depuis un siècle, un devoir de tenir Flaubert pour un imbécile: „*Bouvard et Pécuchet*, livre assez bête, comme son auteur l'était..." dit-il encore dans ses cahiers (*ibid*., p. 1165). C'est une longue histoire que celle de la bêtise de Flaubert. Elle prend son départ depuis Anatole France, qui l'a declenchée par un mouvement d'humeur, par un caprice parfaitement stupide car il était le dernier qualifié pour cela. „Cet homme... n'était pas intelligent... à l'entendre débiter d'une voix terrible des aphorismes ineptes et des théories obscures"... etc., voilà ce qu'il avait trouvé à dire sur celui qui par son œuvre, sa pensée et la forme de son esprit, le justifiait le mieux et constituait d'avance la meilleure défense contre le discrédit non moins stupide dont il est l'objet, lui, Anatole France, depuis trois quarts de siècle. (Souvenons-nous, par ailleurs, de ce qu'avait écrit en son temps Anatole France à propos de Baudelaire et de Verlaine: en matière de jugements ineptes on ne saurait mieux faire.)

Le cliché sur l'inintelligence de Flaubert n'a fait, depuis, qu'aller son train. Mon grand ami et maître, feu Constantin Noïca, le fameux philosophe (un apôtre de l'Idée, avec „i" majuscule, s'entend), n'a pas hésité à écrire et laisser imprimer, il y a à peine plus d'une dizaine d'années, ces mots: „*L'éducation sentimentale*, le plus mauvais livre de la culture européenne". Le manuel de littérature française qu'avait eu Noïca au lycée Spiru Haret de Bucarest, manuel excellent d'ailleurs, que j'ai eu également dix ans plus tard, au même lycée, avec le même excellent professeur, Joseph Frollo, disciple de Brunetière, nous enseignait que *L'éducation sentimentale* était un roman manqué (ce jugement se retrouvant chez Lanson et Doumic). Tous ces manuels et ces jugements ne faisaient que reprendre et perpétuer la vielle hargne de Barbey d'Aurevilly et Saint René Taillandier, ayant eu gain de cause à l'époque grâce à l'insouci flaubertien pour toute forme de publicité ou action, comme nous dirions aujourd'hui, „médiatique". Nul, depuis, n'avait pris garde (et j'en veux principalement à Noïca) aux remarques décisives de Proust sur *l'éducation sentimentale* et en général sur le style de Flaubert.

La rancœur de Barbey à l'égard de Flaubert s'explique assez par les caractères très différents de ces deux Normands, surtout par l'intolérance du premier. Légitimiste et catholique, de plus, nécessiteux, celui-ci ne pouvait „gober" le supposé positivisme de Flaubert, son attachement strictement personnel et nullement politique au Second Empire, et ni, naturellement, l'aisance dans laquelle il avait vécu jusqu'à sa ruine et même après. Quoique je

penche plutôt pour les positions du premier et malgré mon admiration pour son imense talent, je ne puis m'empêcher de trouver qu'il était quand même un personnage grotesque avec les allures qu'il se donnait de „connétable des Lettres". Et, ma foi, assez antipathique, quoique sa vie personnelle devrait commander à son égard à part l'admiration littéraire, de la sympathie humaine. Enfin, je ne puis également m'empêcher de penser que le mécréant Flaubert était plus près de Dieu, par sa *gentillesse*, sa bonté, sa compréhension d'autrui, tout ronchonneur et braillard qu'il était. Enfin, passons. Pour en revenir à Valéry et à l'extrême suffisance, la ridicule hauteur avec laquelle il parle de Flaubert, je m'étonne toujours qu'il ait pu écrire cette phrase compromettante le définissant lui-même à travers son alter ego, M. Teste: „la bêtise n'est pas mon fort". Il donne cela comme une devise de l'intelligence même. Mais cela dévoile un notable déficit de sens critique, au demeurant un déficit d'intelligence. C'est sur soi-même et sur ses proches que l'on peut faire, si l'on y prête attention et si l'on n'est pas dépourvu de sagacité, l'étude de la bêtise humaine. Car nul n'est exempt de bêtise, c'est ce qu'il faut d'abord comprendre. Le premier acte intelligent que l'être humain effectue, si seulement il lui est donné de pouvoir l'effectuer, c'est de démêler sa propre bêtise et celle de ses proches immédiats. Cela se passe entre quatre ans et le début de la scolarité, époque à laquelle l'action sociale d'abêtissement commence à agir. Ceux dont la faculté d'autocritique (plus exactement d'autodérision) survit à la scolarité, sont les vrais lucides. Pour ceux-ci, la bêtise est justement leur fort. Car essentiellement l'humanité ne se divise point en riches et pauvres, en exploiteurs et exploités, et autres doublets catégoriels, mais en bêtes et intelligents. Les premiers, on en sait quelque chose, on sait qu'ils le sont constamment, on peut se rendre compte de leur homogénéité, de leur solidarité spontanée; il suffit, dans une assemblée, de dire du mal, en général sur la bêtise, même sans donner de noms, et vous verrez qu'immanquablement il y en aura quelques-uns qui prendront vos propos en mauvais part. Il faut aussi ajouter qu'ils ont un instinct qui les avertit infailliblement de la proximité de l'intelligence comme d'un péril mortel contre lequel ils se mobilisent spontanément et impitoyablement. Mais l'intelligence, qu'est-elle donc? C'est-à-dire: qu'est-ce qu'un intelligent? Eh bien, tout pesé et maintenant, „au soir de la pensée" comme aurait dit Clemenceau, j'affirme ceci: un intelligent est un sot qui s'éveille de temps à autre, à des intervalles plus ou moins fréquents et pour une

durée plus ou moins longue, mais jamais constante. C'est dans ces moments privilégiés que fonctionne si heureusement son esprit, avec cet effet lumineux et salutaire sur les individus et la société. Mais ces heureux moments ne sont ni synchrones ni toujours d'intensité égale chez tous les individus qui en sont capables et c'est pourquoi si souvent ils méjugent les uns des autres.

Si nous sommes conscients de cela, si nous en tenons compte dans nos projets, nos analyses et nos jugements, si nous savons que nous sommes foncièrement bêtes et si, sachant cela, nous sommes capables dans nos moments de lucidité, de reconstituer mentalement le fonctionnement de notre propre bêtise, en ayant donc raison de notre amour-propre, alors nous pouvons nous targuer à juste titre d'avoir franchi un pas décisif dans la connaissance de l'humain et aussi d'être à l'abri des surenchères et des illusions de la vanité. C'était le cas de Flaubert.

Cependant, il peut se trouver qu'un intelligent, je veux dire, quelqu'un se trouvant dans cet état d'intelligence et ignorant encore le caractère tout de même transitoire de cet état, épaté de soi-même et aimant briller, s'efforce de s'y maintenir perpétuellement et s'épreint à cette fin. C'était parfois le cas de Paul Valéry. Pourtant, nul ne peut être intelligent délibérément, on ne l'est jamais à volonté mais seulement *par la grâce de Dieu*. Et cette grâce n'est que récurrente.

L'impatience d'avoir quelque chose à dire, la contraction de l'esprit pour trouver à toute force quelque nuance ou introduire quelque *distinguo* agissent en porte-à-faux. L'intelligence peut apporter de la gloire mais ne fonctionne pas à cette fin; elle est en tant que telle essentiellement désintéressée, même lorsqu'elle s'emploie à défendre quelque intérêt.

Il y avait pas mal d'esbroufe dans le genre que souvent Valéry se donnait, celui d'un esprit pur se contentant de déceler dès le principe tout fonctionnement d'un acte intellectuel et d'en énoncer la formulation abstraite tout en dédaignant d'aller plus loin en la matière. Il y a bien de la pose dans les allures mathématiciennes qu'il prenait et une disproportion évidente entre le cas qu'il en faisait (et laissait faire) et ce qu'elles signifiaient effectivement; je veux bien croire que les équations sur son tableau noir, dans son austère chambre d'étudiant de la rue Gay-Lussac lui procuraient, comme jeu, de la satisfaction intellectuelle, mais je ne vois absolument pas en quoi cela l'avançait dans *son faire*. Ce titre de „poète-mathématicien" que certains lui donnent et que d'autres prennent à la lettre est

positivement risible. (En fait, il était licencié en droit, comme tout le monde, je veux dire comme moi, comme bien d'autres, dont peut-être vous et aussi comme Goethe.)

Oh, je n'aurais jamais voulu en arriver là, j'admire Valéry et trouve que sa poésie est aujourd'hui prisée au-dessous de son mérite; quant à ses écrits en prose, ils sont parmi les plus clairvoyants et donc les plus beaux de notre siècle. Mais il veut se montrer perpétuellement intelligent et il aurait dû savoir que c'est une gageure intenable. Et puis, ce qu'il dit de Flaubert, ce sont les propos d'un suiveur de la mode, ce sont des propos issus de ses fatales suspensions d'intelligence.

En vérité il était le contraire d'un suiveur de la mode, sans quoi il n'aurait pu porter un regard tellement lucide sur le monde actuel. Non, mais il avait quand même accepté sur Flaubert un jugement tout fait. Et cela à cause d'un très grave manquement, une contradiction fondamentale: il s'était établi spécialiste de l'intelligence mais n'était guère doué pour en fair la critique, la bêtise n'étant pas son fort.

En revanche, Flaubert était littéralement fasciné par la bêtise, tout comme Caragiale. (On pourrait peut-être leur adjoindre Tchékhov.) Et quelle fascination, quel envoûtement, quels inépuisables délices aussi bien que d'hyperboliques colères ne lui faisait-elle pas éprouver! „Héneaurmes"! Et quelles réjouissances ne tirait-il pas avec ses amis de la mythologie du Garçon, personnage non moins fabuleux que la Tarasque ou le Carnaval.

Mais remarquons d'abord que ce n'est pas la bêtise de Charles Bovary qui sollicite la curiosité de Flaubert, elle n'est pour lui qu'un phénomène matériel, comme un quelconque objet. Ni même celle de l'abbé Bournisien, encore que celui-ci détienne une autorité et représente, somme toute, une „idéologie".

La bêtise ne l'intéresse qu'à partir d'un certain niveau de prétention: la bêtise sous l'espèce de la platitude, digne de figurer dans un *Dictionnaire des idées reçues* ou dans un sottisier.

Il n'y a pas que la bêtise, il y a aussi, au-dessus d'elle, la médiocrité, d'ordinaire plus délicate et partant plus vulnérable. La platitude est le propre des deux, mais si elle revêt, dans la bêtise, un caractère plutôt positiviste et donc plus établi, elle a souvent, dans l'autre cas, un penchant pour „l'idéal" et „l'amour du beau", choses plus vagues. C'est le rapport entre M. Homais et Emma Bovary: caractères différents, platitude commune.

Flaubert aurait tout aussi bien pu dire: „M. Homais, c'est moi!" mais il allait au plus pressé. C'est ce qu'on appelle sa propre „tentation romantique" qu'il s'agissait d'abord de dénoncer. C'est par ce penchant qu'on glisse le plus étourdiment dans l'emphase et le creux. C'est par là que la platitude s'euphémise et que l'illusion se conforte. On peut plus aisément se défendre contre sa propre bêtise, on peut en rire, la lucidité et l'humour sont ses anticorps. Il n'en est pas de même quant à notre propre médiocrité. D'abord, c'est plus malaisé de s'en apercevoir et infiniment plus décevant. Puis, elle se prête beaucoup moins à un rire franc, l'humour n'y est que d'un faible recours.

Homais est le sommet de la bêtise humaine, lequel sommet se devait absolument d'être scientifique. Dans toute la littérature universelle, il n'y a pas d'autre exemple plus parfait, plus décisif de la bêtise, de sa magnificence et de son venin. Les âneries que débite Homais sur ce ton péremptoire et railleur ne sont que l'aboutissement de certains points de vue et opinions que partageait aussi Flaubert, l'anticléricalisme par exemple. Issu d'une famille de médecins, donc d'un milieu scientiste, d'esprit expérimentateur et positif (qu'il contrebalançait par ses élans lyriques et aussi, par ailleurs, par son relativisme voltairien) il ne se trouvait pas au départ très éloigné de Homais, ce chef de file de la „gauche intellectuelle".

Mais son relativisme le retient de pousser ces points de vue à leurs ultimes conséquences. Tout catéchisme idéologique lui répugne. Dans une lettre à sa nièce Caroline, il dit ceci: „Bref, je trouve le matérialisme et le spiritualisme deux impertinences égales" (Paris, le 23 mai 1868; les trois derniers mots soulignés dans le texte; *Correspondance* III, Pléiade, p. 738). Qui en dira autant, soixante ans plus tard? C'est Paul Valéry, lors d'une recontre avec le père Teilhard de Chardin, en qualifiant de „deux thèses vaines", le spiritualisme et le matérialisme (cf. *Œuvres* II, Pléiade, p. 51). Ajoutons à cela cette phrase de Marguerite Yourcenar (dans son livre d'entretiens *Les Yeux Ouverts*): „le matérialiste, par un curieux paradoxe, ignore cette chose imense et divine que nous appelons la matière". Cette chose immense et divine est le thème final de *La tentation de Saint-Antoine*.

Un matérialiste conséquent est un idéologue, c'est-à-dire quelqu'un qui ne peut qu'ignorer ce qui est divin; c'est le cas de M. Homais, et pas moins, en dernier ressort, celui de l'abbé Bournisien. (Remarquons en passant que ce duo d'idéologues composé d'un homme de l'art et d'un curé n'est pas sans précédent: voir le barbier

et le curé dans *Don Quichotte*, le chirurgien et le pasteur dans *Hermann et Dorothée* de Goethe etc.)

Flaubert n'était peut-être pas matérialiste, il penchait vraisemblablement pour une philosophie sensualiste sans pour autant l'assumer expressément. Dans une lettre à Louis Bouilhet, du 4 septembre 1850, il dit ceci, qui est crucial: „oui, mon ami, la bêtise consiste à vouloir conclure".

Vouloir conclure, c'est d'abord être assoiffé de certitude et puis s'y précipiter, comme tout assoiffé. Or, s'il est possible de toucher instantanément juste par un raisonnement décoché comme une flêche, cela n'est, en revanche, jamais possible à la hâte. Mais en fait, ce n'est pas du raisonnement que se soucie l'assoiffé de certitude mais de la conclusion. On peut même dire qu'elle précède le raisonnement, ou que celui-ci n'est que prétexte à une conclusion. La conclusion est un *a priori* pour l'assoiffé de certitude, c'est-à-dire pour l'idéologue. Toute idéologie n'est qu'un répertoire de conclusions. Car l'idéologie est toujours téléologique. Ce ne sont jamais les arguments d'un programme qui réunissent des partisans mais les conclusions; les alliances se fondent sur la base des conclusions adoptées (car elles ne se „tirent" point, elles „s'adoptent"). Qu'il s'agisse d'un livre, d'un article, de quelque ouvrage que ce soit, on s'enquiert d'abord de savoir quelle en est la conclusion: si elle agrée, à la bonne heure! sinon on le voue au gémonies et c'en est dit!

L'idéologue ne supporte pas le doute; il lui faut la terre ferme; il n'a pas le pied marin. Immanquablement, il déteste Montaigne. Il est conséquent et généralement austère. Ses vues sont univoques: le vouloir conclure réduit la pensée au cliché et la morale au slogan. Le contraire de l'idéologue, c'est l'encyclopédiste, lequel est, en revanche, polytropique et illimité; c'est l'impossibilité de s'arrêter à une conclusion, de parfaire la connaissance, de souscrire à une doctrine. Subissant l'attrait du complémentaire, de la diférence, il parcourt une suite d'options provisoires. Son affaire est de connaître le plus de doctrines sans en épouser aucune, tout comme Don Juan n'épouse aucune de ses *mille e tré*. Flaubert était habité par cet esprit, naturellement éclectique mais nullement conciliateur, d'où ses contradictions, ses querelles, ses colères et ses rigolades. (Il faudrait remarquer que ceux qu'on appelle „les Encyclopédistes", Diderot, d'Alembert etc., étaient des gens à conclusions, en dernier ressort des militants. Il faut par ailleurs remarquer aussi, rien n'étant ni pur

absolu, que l'on peut, naturellement, en tant qu'individu, avoir ses opinions, ses points de vue, ses préférences, voire sa foi, tout en étant comme attitude intellectuelle et vision du monde un esprit encyclopédique.)

Le démon encyclopédique, lequel est celui de l'érudition, avait possédé Flaubert depuis *Smarh*, et les versions successives de *La tentation de Saint-Antoine*, à travers *Salammbô* jusqu'à *Bouvard et Pécuchet*, sur lequel il mourut. *La Tentation* représente le déchaînement effréné d'un donjuanisme des doctrines, des gnoses, des mythes et des thérapeutiques du monde alexandrin; si, comme je l'ai tout à l'heure suggéré, Flaubert avait probablement transféré à Homais, en les chargeant à l'extrême, certains caractères tirés de sa propre connaissance de soi, il aurait par ailleurs pu dire aussi: „Saint-Antoine, c'est moi", la dose d'autodérision étant cette fois-ci infime – néanmoins pas absente.

À l'instar de Don Quichotte qu'il aimait tant, Flaubert ne craignait pas le ridicule et pour peu qu'il en découvrît en lui-même, il était le premier à s'en amuser à ses propres dépens.

Son penchant naturel pour la connaissance et sa répugnance pour le vouloir conclure ne l'empêchaient pas de voir les embûches et les ridicules de l'encyclopédisme, en premier lieu la suffisance et la cuistrerie, entraves à l'acte de connaître et traits saillants de M. Homais, dont le répertoire de conclusions n'est composé que des blocages de cet acte. En second lieu, la compilation.

La compilation, parfois utilement vulgarisatrice, mais plus souvent simple embouteillage de résumés et de fiches est le propre des savants dénués d'intelligence et d'esprit critique; c'est l'encyclopédisme des imbéciles.

Un livre sorti chez Grasset en l'automne 1990 porte ce titre: *Bouvard, Flaubert et Pécuchet*. L'auteur, Roger Kempf, introduisant Flaubert dans cette triplette avec les deux commis retraités, voulait faire entendre, ce qui du reste allait de soi, que ceux-ci sont issus de leur auteur par scissiparité.

De toute évidence Flaubert aurait derechef pu dire (au fond il l'a dit par le sujet même du livre et c'était le mot de la fin): „Bouvard et Pécuchet, c'est moi!" Les deux commis ne sont qu'un même personnage, la réduplication étant demandée pour l'effet risible, selon un modèle classique et assuré. Il fallait par ailleurs qu'ils fussent deux pour la vérification mutuelle de leur labeur et délibérer de façon suivie sur la matière et la méthode de leur vaste entreprise

scientifique et expérimentale. Cette comédie intellectuelle, cette somme de la bêtise scientiste, cette dénonciation de l'outrecuidance encyclopédique, c'est la réplique donnée par Flaubert à son époque, en s'en gaussant à commencer par lui-même.

Valéry, dans ce même passage de ses cahiers où il déclare *Bouvard et Pécuchet* „livre assez bête, comme son auteur l'était", ajoute: „Il fallait prendre non un couple d'imbéciles, mais faire voir la bêtise des plus grands, la bêtise de Pascal, celle de Kant, sur leur propre théâtre" (*Cahiers* II, Pléiade, p. 1075). Il résulte de cette critique que Valéry n'ignorait point qu'un génie peut aussi être bête, ce qui implique l'éventualité que lui-même n'était pas à l'abri de ce risque, ce qui, de sa part, n'est pas moins une preuve de modestie assez inattendue. Mais le thème de Flaubert n'est point cette banalité; son thème c'est la bêtise foncière et primordiale de l'être humain, y compris la sienne. S'il avait fait le choix proposé par Valéry, quel ton aurait-il du prendre pour déclarer: „Kant, c'est moi, Pascal, c'est moi"?

Ou bien, cette prémonition: „Paul Valéry, c'est moi!".

Les yeux de Vanessa

Des yeux pers, lumineux, grands ouverts au point de donner une sensation de nudité. Le regard émouvant d'un être prêt à se livrer sans méfiance. Une femme adorable, déjà sur le retour (comme le temps s'accélère à partir de la cinquantaine!) –, une femme adorable, dont la beauté, qui fut grande, est encore là mais commence à s'ignorer, avec la sage humilité de qui revient de bien des choses et en premier lieu de tout souci de soi-même.

C'est Vanessa Redgrave, la grande actrice anglaise, qu'on a pu voir et entendre à Paris, en septembre dernier sur *France 2*, en compagnie de deux cinéastes d'Europe de l'Est, dans l'émission de Bernard Pivot. Interrogée par celui-ci, elle parlait de sa vie de comédienne, de sa vie tout court, de ses amis, de ses opinions. Elle met sa célébrité, dont elle ne se grise plus mais qui est un fait objectif, au service de la lutte pour plus de justice dans le monde. Elle est d'une bonne foi évidente, on n'en peut douter, cela se voit à la franchise de son regard.

Il y a des comédiennes que l'on admire sans réserve, comme la Berma de Proust, mais dont on ne tombe pas amoureux, et puis il y a celles qui vous poignent le cœur. Rien d'impur en cela. Il s'agit d'un des trois éléments qui selon Aristote constituent l'émotion tragique, la pitié, plus exactement devrait-on dire: la compassion, ce qui signifie: partager la souffrance. C'est la beauté féminine qui produit normalement cet effet (sur les „âmes bien nées", cela s'entend) car elle est l'image même de la vulnérabilité. Aimer une actrice qu'on n'a vue que sur l'écran ou sur la scène est en essence la même chose qu'aimer Anna Karénine, la belle Hélène ou la Gretchen de Goethe, à ceci près que l'actrice est quand même une femme en chair et en os (mais les héroïnes de la littérature ne sont pas moins, dans l'absolu, des femmes tout aussi réelles). Les unes commes les autres nous sont parfaitement accessibles dans l'imaginaire, mieux: elles nous sont livrées sans conditions. Mais ces amours demeurent innocentes, même en nous inspirant les désirs et les pensées qu'on peut deviner; elles n'empiètent pas sur notre vie amoureuse „concrète", au contraire, elles représentent des repères pour la vérification de notre choix.

Je n'avais vu Vanessa Redgrave qu'au cinéma et, naturellement, j'étais tombé amoureux d'elle. Je le suis toujours,

comme je le suis de Maria Schell et de Romy Schneider, c'est vraisemblablement dû aux yeux bouleversants de ces trois actrices (car, voyez-vous, on peut en aimer plusieurs en même temps).

D'avoir revu Vanessa sur la TV m'a ravivé ce sentiment; c'est pourquoi en l'entendant se dire en toute innocence encore marxiste, *à l'heure qu'il est*, m'a fait tiquer mais il ne m'est guère possible de lui en vouloir.

Il est vrai d'ailleurs que dans nombre d'universités américaines, par exemple, sévissent actuellement les engouements: marxiste-léniniste, trotskiste, maoïste et autres extrémismes de gauche, entre lesquels l'impatience de la pensée n'a que l'embarras du choix. Il est vrai aussi que Vanessa n'a pas beaucoup trop longtemps tardé à se rendre compte de la scélératesse du stalinisme, en jetant par conséquent son dévolu sur le trotskisme, qui la vaut bien, cette scélératesse, mais qui n'ayant pu faire qu'au tout début les preuves de ce dont il aurait été capable, personne n'étant plus là pour s'en souvenir, a donc beau jeu de séduire quelques esthètes de l'engagement révolutionnaire. Elle proclame quelque part, la charmante Vanessa, dans son livre récemment sorti en France (*Une autobiographie*, Robert Laffont), la „nécessité absolue du marxisme"; elle s'astreint assidûment à l'étude de la dialectique, ravie par l'unité de ses contraires. Tout cela est désarmant de la part d'un être si génial par ailleurs.

L'utopie concentrationnaire

Il faut bien lui concéder que le marxisme a eu un poids énorme dans l'histoire de ce siècle et qu'il ne manque ni d'analyses pertinentes (principalement dans le premier tome du *Capital*), ni d'un acquis doctrinal qu'il est illicite d'ignorer. Il est cependant rongé mortellement par la multitude de préjugés qu'il avance („l'opium du peuple", par exemple, mais il regorge de ce que Nietzsche appelait „le philistinisme culturel"): des contre-préjugés scientistes, à la M. Homais, non moins ineptes que ceux qu'il prétendait secouer. Au demeurant, tout comme Dostoïevski avait eu la clairvoyance du socialisme, c'est Flaubert qui a eu celle du binôme Marx-Engels dans *Bouvard et Pécuchet*. Le catéchisme marxiste est proprement un *Dictionnaire des idées reçues*. C'est-à-dire un répertoire de „conclusions" non pas déduites mais adoptées.

Je n'ai su qu'aujourd'hui la bonté de ton cœur: c'est un beau

vers dont j'ai oublié l'auteur et le contexte. La bonté du vôtre, chère Vanessa Redgrave, je l'ai sue dès le premier instant que je vous ai vue: il n'est que de regarder vos yeux. Vous pensez aux déshérités et aux ouvriers, pour qui, comme le dit cette Nadine dans le roman de Simone de Beauvoir, les agréments de la vie et même la contemplation des beaux sites sont un luxe inaccessible, ce qui lui gâte tout plaisir d'en jouir et ternit à ses yeux la personne de son amant, lequel ne pousse pas si loin ses débats de conscience. Vous êtes à votre tour prête d'en avoir honte et de vous en priver. Je comprends ce sentiment, je l'ai éprouvé moi aussi, en pensant aux Cambodgiens sous Pol Pot et ensuite sous l'occupation vietnamienne, en pensant aux Vietnamiens aussi, aux Coréens du Nord, aux Cubains (j'y ai été en 1974: leurs seuls exutoires étaient la musique et la danse effrénées, où il entrait visiblement un besoin d'oubli; la beauté des sites n'était sans flétrissure que pour les visiteurs bernés – dont moi; les secrets du système carcéral castriste n'étaient pas encore dévoilés). En pensant, comme dit Baudelaire, *à bien d'autres encore*..., à bien d'autres vivant sous la surveillance policière de quelque Big Brother mettant en œuvre une utopie concentrationnaire. Car une utopie mise en œuvre, marxiste ou pas, ne saurait être que concentrationnaire. Même l'utopie anarchiste.

En pensant à l'Europe de l'Est, dont Roosevelt et Churchill, sans contrainte aucune, uniquement pour lui complaire, ont fait cadeau à Staline; en pensant aux vies broyées de plus d'une centaine de millions d'Européens (sans compter les Russes, pour lesquels les goulags ont commencé immédiatement après la Révolution d'octobre que Mary Pickford, Douglas Fairbanks senior, Isadora Duncan et tant d'autres ont salué avec l'enthousiasme que vous dites; il ne faut d'ailleurs pas leur en vouloir, ils ne savaient rien et leur cœur était bon, assurément). Vous parlez dans votre livre des exactions et des atrocités comises par l'armée blanche; d'accord. Mais la rouge, dont vous ne dites rien, pensez-vous qu'elle se conduisait mieux? Dans une guerre civile l'inhumanité est sans limites, dans tous les camps, vous ne pouvez pas ignorer cela.

En pensant, *last but not least*, à ceux et celles de mes compatriotes, immensément nombreux, qui ont connu les cachots et les chambres d'interrogatoires du communisme triomphant, installé pour mille ans et pensant n'avoir jamais de comptes à rendre.

Une vieille dame à Stevenage

Depuis de longues années vit à Stevenage, au nord de Londres, une vieille dame, Mrs Westwater, veuve d'un physicien atomiste britannique. Compte tenu de la bonté de votre cœur et de votre grande intelligence *artistique*, je vous exhorterais, avec votre permission, Vanessa Redgrave, d'essayer de la voir. Je dis essayer, car elle est souvent internée pour traitement de crises hallucinatoires, conséquences lointaines des tortures subies entre 1945 et 1947 dans une prison de Roumanie. Elle est d'origine roumaine; jadis, quand je l'ai connue, elle avait 23 ans, était étudiante en droit et faisait de la critique de cinéma. C'était une jeune femme très jolie, blonde, frêle comme une chevrette, gaie, intelligente, sans prétentions d'aucune sorte, sauf qu'elle étaient heureuse de se faire imprimer. En plus, comme cela c'est avéré par la suite, d'un courage à toute épreuve. Non qu'elle n'eût pas peur, comme c'est humainement naturel, mais durant les effroyables tourments qui lui furent infligés, elle demeurait, en pleine frénésie de la souffrance, obstinément butée à cette seule pensée: pour rien au monde, à aucun prix, quoi qu'elle dût souffrir, ne donner aucun nom, n'acquiescer à rien, ne rien signer. Les crises hallucinatoires qui la terrassent de façon récurrente sont dues moins au souvenir de ces supplices qu'à celui des matons avinés et lubriques ayant toute licence, pendant la nuit, d'abuser des jeunes détenues.

Evidemment, elle n'est pas le seul exemple de ce genre, il y en eut un immense nombre, hommes et femmes, dans l'Europe de l'Est comme ailleurs, pas seulement dans les pays communistes. Si je vous parle d'elle, chère Vanessa Redgrave, c'est d'abord qu'elle ne vit pas loin de Londres et que vous pourriez éventuellement la connaître, vous qui avez assumé, en complément de votre génie de comédienne, un dévouement acharné, quoique, selon moi, naïf (ce qui d'ailleurs ne fait que prouver votre sincérité), à la lutte contre l'injustice et l'oppression. Je vous parle d'elle, secondement, parce qu'après sa fuite aventureuse, devant la perspective d'une nouvelle incarcération, elle a publié en France, en 1952, sous son nom de jeune fille, Adriana Georgescu, un livre, *Au commencement était la fin* (éd. Hachette) dans lequel elle donne un témoignage vif et prenant sur le système carcéral programmatiquement sadique introduit par les communistes (je vous accorde qu'ils n'en ont pas le monopole, mais

néanmoins les performances les plus écrasantes). Mais l'essentiel de ce livre est, avec son réalisme bouleversant, l'exquise gentillesse féminine, la pudeur de ne pas se faire valoir, ni d'apitoyer, celle aussi de ne pas aller plus loin que l'allusion quant aux agressions sexuelles. Et une légère teinte d'humour tempérant l'atrocité du récit.

Lors de la parution de ce livre en France, l'ambassade roumaine en acheta presque tout le tirage, mais un certain nombre d'exemplaires put échapper à cette manœuvre. Il eut un certain écho mais assez restreint. La „gauche intellectuelle" dominait, avec vos amis Sartre et Beauvoir, et ne pouvait, au mieux, qu'ignorer un tel livre, lequel, à leurs yeux, n'aurait pu que passer pour de la propagande „impérialiste" et celle qui l'écrivit pour une „fasciste". Et une „chienne": „Un anticommuniste est un chien", avait dit Sartre (donc: Soljénitsyne, chien; Pasternak, chien; Chafarévitch, chien; Vladimir Boukovski, chien; chiens tous les *zek* et les torturés des prisons communistes; le mouvement Solidarnosc, chiennerie; et ainsi de suite, si l'on tire les conséquences logiques de cet odieux slogan par lequel, avec sa pièce inepte *Nekrassov* et autres textes et gestes, la mémoire de ce demi-génie demeurera toujours ignominieusement entachée).

Je sais bien, chère Vanessa Redgrave, vous le dites dans votre autobiographie et l'avez réitéré à l'émission de Bernard Pivot, que vous réprouvez le stalinisme et tous ses méfaits. Mais croyez-vous qu'il pouvait être seul responsable des horreurs qui se reproduisent immanquablement partout où le marxisme s'instaure? Mon compatriote et ami Lucien Pintilié, artiste génial lui aussi, vous a répondu dans la même émission que la source du mal ne se ramène guère à une période historique, pour longue et cruelle qu'elle fût, mais se trouve dès le principe dans l'essence démoniaque de l'utopie, celle de l'organisation forcée d'un „Bien" abstraitement supposé et du forgeage, fatalement monstrueux, d'un „homme nouveau" (dont le nazisme voulait également imposer une variante).

Une question de morale

Vanessa Redgrave, enfant merveilleuse d'une grande dynastie de comédiens comme en a tant données l'Angleterre, vous qui avez grandi sous l'empire du verbe shakespearien, dans les dictions splendides de ces comédiens, vous qui fûtes à vingt-quatre ans une Rosalinde mémorable, la première Rosalinde aux pieds nus

(exemple suivi trois ans plus tard en Roumanie, dans une interprétation à son tour mémorable), vous avez droit en politique à ce qui me semble erreur, car vous n'en commettez jamais dans votre art; croyez-moi et surtout croyez celui qui l'a dit le premier: c'est la beauté qui sauvera le monde. Il ne s'agit pas d'esthétique, il s'agit de la morale.

Vous parlez, un peu à la légère, dans votre livre, de „l'horrible" morale de la douleur que prône le Nouveau Testament. Mais non, voyons, il prône une morale de la joie, une morale du bonheur, lesquels ne sont accessibles qu'à celui qui, le cas échéant, assume la douleur. Songez à la joie qu'a dû ressentir Mrs Westwater, brisée par des torrents de douleurs mais n'ayant pas trahi, n'ayant pas perdu son âme. Ce que votre ami fidèle Tennessee Williams a écrit dans une lettre à propos de vous, quand vous vous trouviez dans un moment difficile et il allait vous rejoindre, que „c'était parce que, en tant qu'artiste, vous savez partager les souffrances humaines" et il ne voulait pas vous laisser „les affronter seule", c'est exactement la morale du Nouveau Testament[4].

4 Apărut în cotidianul *L'Express* din Neuchâtel, 6 octombrie 1992.

Plus fort que la mort

Nous ne jouissons que des êtres et
le reste n'est rien.

Vauvenargues

Toute l'œuvre dramatique d'Eugène Ionesco se trouve en puissance dans son premier livre (*Nu*, Bucarest, 1934; *Non*, tr. fr. Paris, 1986) et finalement quintessenciée dans son dernier (*La Quête intermittente*, Paris, 1987), deux livres fabuleux, époustouflants et pathétiques. Ces deux livres n'ont pourtant rien à voir avec le théâtre.

Le premier est un livre de critique littéraire, le dernier un journal. Mais ni le premier n'est au fond de la critique littéraire, ni le dernier un vrai journal.

La parution de *Non* avait soulevé dans la vie littéraire roumaine un tollé sans précédent. L'auteur (25 ans) prenait à partie quelques-unes des gloires les plus établies et en faisait une hécatombe de rois de carnaval. Avec une verve irrévérencieuse endiablée, une férocité aussi implacable que jouée, il réduisait à néant (ou, pis encore, à presque rien) des auteurs des plus admirés. Tout cela d'une cocasserie inénarrable, d'une espièglerie bouffonne sans bornes. Au beau milieu d'une „étude" destructrice sur l'un des poètes les plus illustres de l'époque, une note en bas de page avertit que venant de relire l'œuvre de ce poète il trouve qu'en effet il a du génie, mais, que faire, la moitié de l'„étude" étant écrite il n'en peut et doit aller jusqu'au bout. D'un roman fameux de Mircea Eliade, il rend compte deux fois, une fois le portant aux nues, puis l'éreintant sans merci.

Sans parler de toute une galerie de brefs portraits de la faune des cafés littéraires, des salles de rédaction, des cénacles, enlevés à l'emporte-pièce en quelques traits inoubliables.

Toute cette comédie de la vie littéraire n'était pas qu'un simple canular, irrésistiblement drolatique. Au centre du livre se trouve un nombre de pages, sous forme de journal, sur la mort. Sur la mort en tant que réalité ontologiquement présente, la mort inscrite dans la texture somatique de l'être humain. La mort non seulement imminente mais aussi *immanente.* Elle est dans l'air qu'on respire, on la sent sur les lèvres de la femme aimée. L'existence de l'être humain

est non seulement précaire (ce lieu commun n'éveille plus aucune représentation) mais incertaine, fantomatique, évanescente. La mort est partout, elle nous habite, elle nous ronge. L'être n'est pas seulement mortel (ça, on s'y accommode, la paresse de la pensée aidant), il est mourant. *Mourant*. Cette réalité apparaît d'autant plus poignante qu'il la traite de manière non moins farfelue que le reste, avec des jeux de mots et des distorsions lexicales, lesquels n'en dissimulent guère la gravité, bien au contraire.

Par rapport à cela, les vanités littéraires, les gloires publicitaires, les simagrées intellectuelles sont dérisoires et futiles. Autant s'en gausser à cœur-joie, destituer ces faux prestiges, dégonfler ces billevesées. La gent littéraire, quelle ridicule engeance! L'Avare, l'Hypocrite, le Jaloux, le Pédant ont bien trouvé leur compte devant l'ordalie de la risée. Mais l'Auteur! Imbu de son propre néant il ne songe qu'à trouver son nom dans les rubriques littéraires! Ne s'inquiétant nullement de son salut il n'est curieux que de l'opinion imprimée.

Cependant, en dépit de cette parodie de la critique, le jeune Ionesco s'avère bien plus avisé dans les détails que ne l'étaient les maîtres du genre. À propos d'un important écrivain, qu'il contestait et qui se disait proustien, Ionesco fait en passant quelques remarques non seulement extrêmement pertinentes, mais aussi très audacieuses à l'époque, sur la conception architectonique, la cohérence et la symétrie de la construction proustienne, aussi bien que ses correspondances intérieures. À l'époque avaient cours les opinions de ses premiers commentateurs (Paul Desjardins, J. Ortéga y Gasset, Thibaudet) lesquels croyaient y trouver une composition aléatoire et une dissolution de la personnalité (il est vrai qu'ils écrivaient cela avant la publication intégrale de l'œuvre, mais il n'est pas moins vrai que même plus tard ces opinions continuaient d'être acceptées).

J'ai fait cette digression pour relever la vocation critique d'Eugène Ionesco. À 19 ans il publiait déjà des feuilletons remarquables et „sérieux". Mais dans un bref texte intitulé *Ex-critique*, paru deux ou trois mois avant *Non*, il écrit ceci: „... pendant ce temps nous bavardons sur la mort, peur, cataclysme, sans plus avoir le sens de la mort, de la peur, du cataclysme. Parce que nous faisons de la littérature, la mort, la peur, le cataclysme sont devenus des sujets connus, défraîchis, des modes et des prédilections littéraires, des cartouches à blanc. Et même ce constat est une cartouche à blanc (...) Dans quelques années, en effet, les gens auront

perdu le sens vrai, le sens *vécu* de la mort, car ils sont des animaux culturels et il ne leur sied de parler que de sujets admis par la culture".

Eh bien, alors, ces sujets admis ne sont que foutaise!

Donc la mort comme *réalité vécue*, comme fait existentiel, voilà ce qui importe avant tout. Cela ne peut avoir comme immédiate conséquence que la question du salut. Qu'on y croie ou non, la question se pose inéluctablement. Du reste, croire, ne pas croire, qu'est-ce que ça veut dire? Comme dit Unamuno: „la foi vit du doute et n'en triomphe pas". On peut tout aussi bien dire que le doute vit de la foi et n'en triomphe pas. Et dans un cas comme dans l'autre (ce n'est d'ailleurs pas une alternative: les deux sont simultanément vrais, car en fait identiques) il n'en reste pas moins cette perplexité: à quoi bon, la littérature?

Eh bien, on ne saurait s'en passer. Non seulement parce que le monde ne serait rien sans elle: elle lui est conaturelle. (Oui, pensez-y bien: elle lui est conaturelle.) Mais on ne saurait s'en passer surtout parce que ceux qui en sont mordus y tiennent mordicus. (Eugène Ionesco: „Pourquoi j'écris? J'en suis à me le demander".) La littérature est vanité. La vanité est littérature. Mais puisque, selon l'Ecclésiaste, tous est vanité, alors sans vanité il n'y a rien. Mais vanité veut justement dire: rien. Donc sans rien il n'y a rien, mais avec rien il y a peut-être quelque chose. Ou bien, selon une thèse fondamentale de Hegel: *L'être et le rien sont une et même chose*. Et la vanité, tout rien qu'elle soit, elle existe, on la rencontre partout. Le rien que nous sommes existe dans le rien qu'est le monde. Et ce rien que nous sommes tire son existence du fait que la seule réalité ontologiquement sûre c'est la mort. Par rapport à la mort toute littérature est vaine. Mais la littérature est vraie pour autant qu'elle implique la mort. C'est-à-dire l'amour.

Car nous ne pouvons aimer que ce qui est destiné à mourir. Ce qui est vulnérable et mortel.

Nous ne pouvons pas aimer les dieux immortels. On ne peut que les craindre.

Mais notre Dieu à nous, chrétiens, s'est fait homme vulnérable et mortel. Il fut supplicié et mourut. C'est pourquoi nous pouvons L'aimer. C'est pourquois nous L'aimons.

Nous Le craignons aussi. Mais nous Le craignons dans l'amour. Nous craignons de Le peiner. La crainte de Dieu c'est le commencement de la sagesse (Job).

Mais notre foi est vacillante. La sagesse nous fait défaut le plus souvent. Nous oublions de craindre Dieu. Nous sommes trop assaillis par d'autres craintes.

Le sens de la mort, de la peur, du cataclysme, dont parlait Ionesco en 1934, était réel et présent aux époques où la crainte de Dieu était elle-même présente (quoiqu'il y eût toujours des impies) – et la crainte de Dieu était en même temps l'exutoire des autres frayeurs; il n'en est plus de même aujourd'hui: la représentation de ces frayeurs prenait alors des formes hyperboliques; de nos jours, l'hyperbole ne joue plus dans la représentation mais dans l'événement même. Nous n'en avons plus la représentation hyperbolique parce que nous n'avons plus de façon dominante et perpétuelle la crainte de Dieu. À défaut de la crainte de Dieu nous avons les „droits de l'homme".

Ces frayeurs, Ionesco les perçoit sous la forme de l'hyperbole, du dérèglement catastrophique et les apprivoise en même temps, mais de façon pas tout à fait rassurante, par une drôlerie énorme, grotesque et d'aspect postiche. La dilatation hypertrophique des choses, leur prolifération accablante sont dans le théâtre d'Eugène Ionesco un aboutissement implacable. Les rhinocéros. Les centaines de milliers de guillotines qui se dressent dans son *Macbett*, les tonnes de sang qui s'y déversent en inondant la terre. Les chambardements finaux dans la plupart de ses pièces. Les cadavres jonchant le plateau, tombés par centaines sous le souffle de la mort infestant la cité, dans *Jeux de massacre*.

Toute cela commence dans *La cantatrice chauve* par une forme de „moindre mort", si j'ose m'exprimer ainsi, mais fondamentalement bouleversante si on y réfléchit, la mort de l'identité et de la communication. Ce qui se traduit par une cécité de l'identification et par une loquacité que l'on pourrait qualifier d'aphasique. Dans *La leçon*, ce qui est plus effarant encore que le crime sadique, c'est sa réitération comme sur bande roulante plusieurs dizaines de fois par jour. L'hécatombe des rois de carnaval dans la comédie critique de *Non* se mue dans le théâtre ionescien en une hécatombe universelle.

Mort, tueries, viols, cataclysme, autodafés, forfaits, fourberies, malheurs, s'entassent les uns sur les autres à folle allure, sous l'espèce d'une mascarade, d'un bal de tête, dans un décor postiche, lestement distribué comme des cartes à jouer, tout cela d'une vérité saisissante qui vous poigne à la gorge: c'est *Candide*.

J’ignore si Eugène Ionesco y a jamais pensé, s’il s’en rendait compte, mais je trouve une similitude frappante entre son théâtre et *Candide* (que j’avoue tenir pour l’un des livres capitaux de l’humanité): même génie irrésistible et sommaire.

Candide et Cunégonde finissent leurs jours ensemble, dans la paix et la sagesse, comme aboutissement, quoi qu’il en soit, d’un amour à longueur de vie. Cunégonde a perdu sa beauté, est devenue acariâtre (comme Natacha à la fin de *Guerre et paix*). Qu’à cela ne tienne! Il est dit que l’amour pardonne tout et supporte tout.

L’être seul, qui n’a rien dessus de soi-même, qui n’aime que soi-même, finit par s’ennuyer, même s’il a la chance de pouvoir se payer du bon temps; son espoir est médiocre ou nul, en fait il finit dans le désespoir. Le bonheur personnel est utopique. Il n’y a de bonheur que partagé. Pour celui-ci la perspective de la mort est plutôt lubrifiée par la mélancolie qu’enténébrée par le désespoir. C’est l’amour.

Qu’est-ce donc que l’amour? À mon sens, l’amour c’est vieillir ensemble et s’émouvoir des rides qui s’inscrivent sur le visage de sa compagne (et réciproquement).

Il n’y a de vrai amour que l’amour du couple vieux. L’amour de jeunesse est une flamme, il résiste rarement durant une vie. Celui du couple mûr est grave, en effet, il a des chances d’être vrai; mais il y a encore de l’égoïsme, les tentations diverses et surtout le refus de vieillir, refus enlaidissant et odieusement ridicule.

La plus belle pièce illustrant le premier cas – c’est *Roméo et Juliette*, pour le second c’est *Antoine et Cléopâtre*. Mais quant à l’amour vrai, celui qui a surmonté toutes les épreuves, comme le drapeau loqueteux d’une troupe victorieuse, eh bien, la plus belle pièce de théâtre sur ce sujet est une comédie en un acte: *Le père Léonidas face à la Réaction*, de Caragiale, dans laquelle la vieille épouse donne plusieurs fois cette réplique à son conjoint: *Eh, mon chou, des hommes commes vous, ça ne court pas les rues!*

Le vieux couple de *Père Léonidas* est l’archétype des couples du théâtre d’Eugène Ionesco, notamment de celui des *Chaises*. Il me semble évident que Ionesco en était conscient, du reste il l’a déclaré presque expressément plus d’une fois. Il me semble tout aussi évident que cela n’est point seulement l’effet d’un choix délibéré mais aussi celui d’une affinité profonde.

On pourrait affirmer d’ailleurs que le couple vieux est le thème essentiel d’Eugène Ionesco. La mort insérée dans le devenir

corporel c'est le vieillissement. Mais le vieillissement du couple amoureux c'est en même temps l'antidote de la mort.

Tout couple réellement amoureux n'a de plus profond souhait que de mourir ensemble; s'il s'agit d'un couple vieux, il y a toutes les chances pour chacun des deux de se voir exaucé ou bien de se suivre de près dans la mort. C'est leur chance d'en triompher.

La quête intermittente est le témoignage pathétique et brutal de ce triomphe; ce livre choquant et totalement dénué de cautèle est le testament d'Eugène Ionesco. Il clôt de la manière la plus conséquente la boucle ouverte par *Non*. C'est un bulletin de la décrépitude, tenu avec un scrupule exhaustif, sans omettre surtout les détails les plus ingrats, voire les plus scabreux, comme pour liquider tout son solde débiteur d'humilité. Car cette quête est la quête du salut. Elle est intermittente parce que nous sommes de plus en plus faibles, nous sommes essoufflés, nous sommes vacillants, notre foi est vacillante, elle ne vient nous épauler que par à-coups; mais aux approches de la fin c'est l'angoisse qui peut nous enhardir; il nous faut saisir ces instants pour ne pas désemparer. Cette angoisse est peut-être une astuce de la foi.

Aux approches de la mort, Eugène Ionesco ne se gêne plus de crier du haut de sa célébrité mondiale son amour, sa pitié, sa gratitude pour sa chère vieille Rodica, il proclame ses regrets et sa honte pour ses manquements envers elle. Il s'émeut devant le monde entier de la voir s'amenuiser, se ratatiner auprès de lui. Dans l'un de ses tout derniers textes il parle avec tendresse des mains de sa femme, mains déformées, recroquevillées, émouvantes.

Sainte décrépitude du vieux couple amoureux, plus fort que la mort!